

Pop, protesti, laulu

Pop, protesti, laulu  
Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun  
suomalaisessa populaarimusiikissa

Tarja Rautiainen

**Akateeminen väitöskirja**

Tampereen yliopisto

Kansanperinteen laitos, etnomusikologia

Sähköinen julkaisu  
ISBN 951-44-5487-1

Copyright © 2001 Tampere University Press

**Myynti**

TAJU, Tampereen yliopiston julkaisujen myynti

PL 617, 33101 Tampere

Puhelin (03) 215 6055, faksi (03) 215 7685

Sähköposti [taju@uta.fi](mailto:taju@uta.fi)

<http://granum.uta.fi>

Kansi Jouni Mattila

Taitto Terhi Malmi

ISBN 951-44-5094-9

Cityoffset Oy, Tampere 2001

*"Music can never "belong" (to me). It is always already "other", always located elsewhere (than here), in the matrix of dialogically constructed codes and historical debris responsible for its specific forms. Its interiority – in one sense real enough, because it is grounded in a sense of the bodily process of sound production – has been turned into a myth of origination and possession. This is a hard argument for cultural property owners to accept, but taking that step is – paradoxically – a precondition for any possibility of superseding musical alienation, of losing ourselves in the music, as the phrase goes. The price of any reconciliation between subjectivity and musical nature is an acknowledgement of the irreducible mediated sociality of both; for to belong to music (to a music) – as distinct from treating it as belonging – must mean not some pseudoatavistic regression but reflexive acceptance of the self dependencies.*

*(Richard Middleton 2000, 59)*

# Sisällys

Kiitokset .....	11
<b>I Johdanto .....</b>	<b>14</b>
Uuden laulun topografiaa .....	19
Tutkimuksen kysymyksenasettelu .....	23
Musiikki ja liike .....	27
Aikaisempi tutkimus ja tutkimusaineisto .....	29
<i>Musiikkiaineisto</i> .....	30
<i>Lehtiaineisto</i> .....	31
<i>Haastattelut ja muu materiaali</i> .....	32
Tutkimuksen eteneminen .....	32
<b>II Populaarimusiikki kulttuurisena kategoriana ja tutkimuskohteena – kysymyksenasettelun teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat .....</b>	<b>34</b>
”Matalan” ja ”korkean” kulttuurin kategorioista .....	35
<i>Eron politiikkaa ja poetiikkaa</i> .....	38
<i>Massakulttuurikritiikistä pop-modernismiin</i> .....	39
Populaarimusiikki tutkimuskohteena .....	43
<i>Populaarimusiikki vaihtoehtoisena modernina</i> .....	45
<i>Akkulturaatio-teoria musiikillisen muutoksen kuvaajana</i> .....	49
<i>Artikulaatio-käsite ja musiikintutkimus</i> .....	53
<i>Etnomusikologian konteksti -käsitteestä</i> .....	54
<i>Musiikki, merkitys ja artikulaatio</i> .....	57
<i>Musiikin diskursiivisuus</i> .....	59
<i>Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma</i> .....	62
Tutkimuksen analyysimenetelmästä: topografisen tarkastelun ja artikulaatioiden tarkastelun yhteensovittamisesta .....	66
<b>III Uusi laulu 1960-luvun kulttuurin kentällä .....</b>	<b>70</b>
Taidemusiikki: 1950-luvun jälleenrakennuksesta musiikkiradikalismiin .....	72
<i>Happening ja sosiaalinen taide</i> .....	76
1960-luvun nuori runo – taiteen ja arkipäivän rajankäyntiä ...	80

Brechtiläinen teatteri ja musiikki .....	83
<i>Eeppisen teatterin musiikista</i> .....	86
<i>Kabaree, revyy ja uusi laulu</i> .....	88
Populaarimusiikki ja -kulttuuri: Matalan ja korkean musiikin kategorioista Suomessa .....	89
<i>"Matala" kulttuuri ja kansallinen arvojärjestelmä</i> .....	92
<i>1950-luvun lopun murrosvaihe</i> .....	94
<i>1960-luku: muutoksia populaarimusiikin julkisuuskuvassa</i> ....	95
 <b>IV Laulu esteettistä ja yhteiskunnallista tietoisuutta luomassa</b>	103
"Protestilaulut" ja työväenliikkeen laulut .....	105
Laulujen välityskanavat .....	106
Uuden laulun maaperä – sitoutuneisuus ja sitoutumattomuus	110
 <b>V "Kevyen musiikin ylistys" – keskustelu populaarimusiikista 1964–1970</b> .....	113
"Iskelmä on realiteetti" .....	114
<i>Moniarvoisuuspuhe</i> .....	120
<i>Populaarimusiikki ongelmana</i> .....	125
Miten iskelmä yhteiskunnallistuu? .....	131
Kohti hyvinvointivaltion musiikkipolitiikkaa .....	139
Kiila ja keskustelu populaarikulttuurista .....	146
<i>Populaarikulttuurin suhde työväenkulttuuriin</i> .....	149
<i>Kansanomaisen kulttuurin eliitti</i> .....	151
Populaarikulttuuri, taidepolitiikka ja marxilaisuus .....	153
<i>"Edistyksellinen" populaarikulttuuri</i> .....	156
<i>Panostuksia populaarimusiikin opetukseen ja tutkimukseen...</i>	160
<i>Kansanperinne, erityisesti kansanmusiikki-oppiaineen perustaminen: "perinne" kohtaa "populaarin"</i> .....	162
<i>Helsingin musiikkitiede ja etnomusikologian opetuksen aloittaminen</i> .....	164
<i>Populaarimusiikkia koskevien diskurssien luonteesta</i> .....	165
 <b>VI Korkean protestin musiikilliset lähtökohdat</b>	
Suomalainen iskelmämusiikki .....	168
Angloamerikkalainen populaarimusiikki .....	169
Bossa nova .....	171

## VII Korkea protesti

### Helsingin Ylioppilasteatteri – korkean protestin etulinjassa

Yleistä Kaj Chydeniuksen 1960-luvun tuotannosta .....	173
Yhteiskuntakriittisen populaarimusiikin rakennusaineet .....	175
<i>Muoto</i> .....	175
<i>Melodia</i> .....	177
<i>Harmonia</i> .....	181
<i>Rytmi ja metri</i> .....	185
” <i>Laulu on ajattelemista</i> ” .....	186
<i>Sovitus</i> .....	189
Protestilaulusta poliittisen tietoisuuden lauluksi .....	191
Protestilaulu ja yhteiskunnallinen ele .....	191
Rakkauslauluista taistolaislauluihin .....	197
Järki ja/vai tunne – yhteiskunnallisen populaarimusiikin ”vuotokohdat” .....	201
<b>Uuden laulun minimalismia</b>	
Tapio Lipponen ja Muksut .....	206
<i>Muoto</i> .....	207
<i>Melodia</i> .....	208
<i>Harmonia</i> .....	211
<i>Rytmi</i> .....	214
<i>Laulutapa ja sovitut</i> .....	214
<i>Lyyrinen protestilaulu</i> .....	215
Kansanlaulun metamorfoosi: Liisankadulla ja Viisumi keväästä syksyyn .....	215
Lyyrisyydestä narratiivisuuteen .....	219
”Kirjallista” populaarimusiikkia – laulujen sisältämistä artikulaatioista .....	221
<b>Populaarimusiikin avantgardea: Mauri Antero Numminen, Orgiastic Nalle Puh Big Band ja Suomen talvisota</b> .....	222
Tulkintoja ”seksioppaista”, yhteiskuntateorioista ja Schubertista .....	224
Iskelmä ja etäännyttäminen .....	225
”Go, Che, go” – undergroundin johdatus rockiin .....	229

<b>VIII Folk: jotakin uutta, jotakin vanhaa</b>	
Folk-liike Yhdysvalloissa ja Britanniassa .....	233
Folkin musiikilliset piirteet .....	236
Folk Suomessa .....	238
Suomalainen kansanmusiikki ja folk .....	241
”Kaunis kansanlaulu” vai ”protesti”? .....	242
Musiikilliset lähtökohdat .....	243
Finntrio, Anki, Bosse ja Robert ja Päivi Paunu .....	244
Hootenanny-trio .....	248
Guldkurkorna .....	250
Hector .....	251
Yhteenvedo suomalaisen folkin piirteistä .....	252
Laulutavasta .....	255
Kansallisen ja kansainvälisen risteyksessä .....	256
<b>IX Irwin Goodman ja matala protesti .....</b>	<b>262</b>
Protestilaulu duurissa .....	265
Muoto ja harmonia .....	269
Laulutapa .....	269
Kaupunkilaisen kupletin tunnusmerkit .....	270
Aitoa vai epäaitoa folkia? .....	275
Tähti modernin ja Agraari-Suomen rintamalinjoilla .....	277
<b>X Korkea protesti, matala protesti</b>	
<b>ja populaarimusiikin murros 1960-luvun Suomessa .....</b>	<b>281</b>
”Radikaali” avantgarde ja populaarimusiikin ”löytyminen” ...	282
Moniarvoisuus, valistus, edistys .....	284
Korkea protesti ja vieraannuttaminen .....	287
Folk ja populaarimusiikin murros .....	291
Matala protesti ja vieraannuttaminen .....	292
Murroksen luonteesta .....	293
English summary. Pop, protest, song: The Interactions of High and Low in Finnish Popular Music in the 1960’s .....	298
Liite 1. Tutkimuksessa analysoitu lehtiaineisto .....	303
Liite 2. Analysoidut kappaleet .....	306
Lähdeluettelo .....	315



## Kiitokset

Musiikki sosiaalisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä – siinä kysymys, joka on kiehtonut ja kiinnostanut minua kaikkina näinä menneinä opiskeluvuosina. Musiikkihan on yhtäältä jotakin hyvin intiimiä; se tuo meille niitä kokemuksia, joita ei voi, eikä tarvitse muille kertoa. Kuitenkin se on samalla jotakin hyvin sosiaalista: musiikki on tapa manifestoida olemassaoloa, mutta yhtä hyvin historiaa – yksilöiden, ryhmien, kansojen ja kansakuntien – on mahdollista tutkia musiikin perspektiivistä. Tästä tieteenalani, etnomusikologia, on tehnyt minut vakuuttuneeksi.

Tehtävä ei kuitenkaan ole helppo. Mitä enemmän musiikin tutkimukseen olen perehtynyt sitä vaikeammaksi se on käynyt. Vaikeus piilee ehkä eniten tulkintojen tekemisessä, sillä musiikkia tutkiessaan huomaa pian päätyvänsä kokemusten, muistojen ja tunteiden äärelle, joihin tarttuminen hirvittää ja innostaa – yhtäaikaan.

Tämä tutkimus on ollut minulle matka lähihistoriaan, vuosikymmenelle josta omat muistikuvat puuttuvat lähes täysin. Se on historiallisiin dokumentteihin perustuvaa tulkintaa kokemuksista, muistoista, tunteista mutta myös pyrkimyksistä, joista osa on muuttunut ajan kuviksi ja jotka elävät omaa elämäänsä tämän päivän suomalaisessa kulttuurissa. Samalla olen oppinut paljon oman tieteenalani historiasta. Työprosessi kokonaisuudessaan onkin ollut minulle monessa mielessä merkittävä.

Nyt on kiitosten aika, sillä tutkimukseni on syntynyt mitä suurimmassa määrin vuorovaikutuksena. Kiitettävien joukko on suuri, joten niille jotka olen unohtanut listasta, esitän kiitokseni jossakin vaiheessa henkilökohtaisesti.

Ehdottomasti suurin kiitos kuuluu tutkimukseni kohteena olleille ja haastattelemilleni henkilöille. Käymäni keskustelut ovat tuoneet eteeni kiinnostavalla tavalla 1960-luvun sen monitasoisuudessaan. Arvostan todella suuresti myötämielisyyttänne ja avuliaisuuttanne projektini eri vaiheissa.

Oppiaineen professoria Timo Leisiötä kiitän sekä ohjauksesta että positiivisesta suhtautumisesta hankkeeseeni. Suuri kiitos kuuluu myös dosentti Vesa Kurkelalle ja dosentti Pekka Jalkaselle, joiden johtamaan *Suomalaisen populaarimusiikin historia* -projektiin myös tämä tutkimus kuuluu. Vesan ja Pekan ohjaus ja kommentit ovat olleet korvaamattomia ja rakentaneet työn punaista lankaa. Lisäksi esitarkastajieni, FT Helmi Järviluoman ja FT Kari Kallioniemen syvälinen paneutuminen käsikirjoitusversioon selkeytti ja täsmensi ratkaisevassa mielessä tutkimustani. Kiitos myös dosentti Mikko Lehtoselle tärkeistä kommentteista.

Tutkimusaiheen prosessoinnin kannalta merkittävä on ollut Helsingin yliopiston yhteiskuntahistorian laitoksen järjestämä 60-lukua käsittelevä tutkijaseminaari. Kiitän seminaarikollegoitani vuosilta 1998-2000, erityisesti seminaarin vetäjää, dosentti Matti Peltoista sekä VTM Hanna Kuusta ja VTM Mikko Laitamoa. Hannan ja Mikon kanssa istutut ”Telakan 60-lukuseminaarit” ovat niin ikään vieneet tutkimustani eteenpäin.

Työpaikkani, Kansanperinteen laitos kaikenlaisen musiikin (ja inhimillisen) kohtauspaikkana on tarjonnut innovatiivisen työympäristön. Olennaisesti tätä ilmapiiriä ovat olleet luomassa lahjakkaat ja aktiiviset opiskelijat.

Lisäksi haluan kiittää niitä, jotka ovat tavalla tai toisella edesauttaneet tutkimuksen syntymistä: lukeneet tekstejäni, antaneet taustatietoa tai vaihtaneet mielipiteitä kaiken muun ohella 60-luvusta: prof. Paul Austerlitz, FK Tarja Hautamäki, HuK Terhi Jankko, prof. Bruce Johnson, FL. Antti Koiranen, laulupedagogi Lauri Leinonen, dosentti Pirkko Moisala, FT Jarkko Niemi, dosentti Pentti

Paavolainen, dosentti Erkki Pekkilä, FL Hannu Sinisalo, FT Sakari Vainikka.

Tärkeitä vihjeitä, teknistä ja muuta apua olen saanut mm. seuraavilta henkilöiltä: Jari, Eerola, Toni Honkala, Kimmo Kemppainen, Eija Kukkurainen, Tanja Lintunen, Anita Martikainen, Jari Mäenpää ja Mariitta Tamminen. Kiitos myös Veikko Koivusalolle ja Suomen Jazz & Pop-arkistolle (erityisesti Natta Holmalle) valokuvista.

Tutkimustani ovat tukeneet seuraavat säätiöt: Suomen kulttuurirahasto, Tampereen yliopiston tukisäätiö ja Tampereen kaupungin tiedesäätiö. Suuri kiitos myös Tampere University Pressille kirjan ottamisesta julkaisusarjaan – erityiskiitos Outi Sisätölle ja Terhi Malmille kirjan saattamisesta julkaisukuntoon.

Tärkeää vastapainoa työlleni ovat tuoneet ystäväni ja tuttavani. Minulla on ollut mahdollisuus opiskella klassisen musiikin ammattilaisen johdolla, toisaalta Nekala Filharmonia on tuonut oman luovan aspektinsa omaan musisointiini. Lisäksi viime vuosina tanssi on astunut vahvasti elämäni. Afrikkalaisen tanssin ja musiikin seuran *Udokan* jäsenten sekä afrokuubalaisesta kulttuurista, musiikista ja tanssista kiinnostuneiden ja innostuneiden ystävien ja tuttavien parissa arjen työt ovat unohtuneet. Kiitos kaikille teille uuden oppimisesta, tanssin ilosta, elämyksistä ja kokemuksista!

Erityisesti haluan kiittää ”cubanologi” Karia pitkästä ja vaiherikkaasta ystävyydestä. Kuubalaisen musiikin ohella olen oppinut sinulta paljon elämästä ja siinä sivussa myös 60-luvusta.

Lopuksi kiitän veljiäni ja siskoani perheineen sekä vanhempiani, Hilkka ja Väinö Rautiaista, joille myös omistan tämän kirjan, hiljaisesta tuesta. Vaikka projekti tuntui käsittämättömän pitkältä, luottamus sen valmistumiseen säilyi.

Tampereella 13.4.2001

Tarja Rautiainen

## I Johdanto

Muistelmissaan Kaisa Korhonen (1993, 44) toteaa 1960-luvun Suomen olleen ”eräällä tavalla hysteerisessä tilassa laulujen suhteen.” Laulut, joihin Korhonen viittaa, ovat 60-lukulaisen kulttuuriradikalismin tunnusmerkkejä, ”protestilauluja”. Myöhemmin niitä on kutsuttu myös ”uusiksi lauluiksi”. Laulujen juuret olivat niin Yhdysvalloista ja Britanniasta levinneessä folk-liikkeessä kuin Bertolt Brechtin ja Hans Eislerin musiikkinäkemyksen pohjalta 1920- ja 30-lukujen vaihteen Saksassa syntyneessä musiikkiteatterissakin. Kantaaottavat protestilaulut saivat kuitenkin meillä monenlaisia muotoja. ”Protestilaulajaksi” nimettiin niin Irwin Goodman kuin Kaisa Korhonenkin. Heidän rinnallaan esittäytyvät ”kantaottavilla” lauluillaan esimerkiksi Hector, Jukka Kuoppamäki ja Fredi. Julkisuudessa laulutavat ja laulujen sanoitukset herättivät kiistaa.

1960-luvun loppupuolella folk-liike oli kuivunut kasaan ja suurin kohu protestilaulujen ympärillä vaimeni, mutta laulu oli tullut jäädäkseen. Aivan 1960-luvun lopussa se kotiutui vasemmistolaiseen opiskelijaliikkeeseen ja pian laulusta muodostui erityisesti taistolaisen liikkeen yhden keskeisimmän symbolin – huudon – konkreettinen ilmentymä, kuten Matti Hyvärinen (1994, 67) Kaisa Korhosen laulua tulkitsee<sup>1</sup>. Myöhemmin ”protestilaulut” on totuttu liit-

1. Huudolla Hyvärinen tarkoittaa taistolaisen opiskelijaliikkeen retoriikkaa, tapaa kirjoittaa kannanotot iskulauseiden muotoon. Hyvärinen pohtii myös (mt. 67–86) retoriikan luonnetta, kuten esimerkiksi puhumista ”meistä”. Huuto oli Hyvärisen mukaan se transformaatiopiste, jonka kautta opiskelijan oli mahdollista sulautua taistolaiseen liikkeeseen, osaksi ”meitä”.

tämään lähes yksinomaan taistolaisuuteen. Suurin syy tähän lienee se, että taistolainen opiskelijaliike on jättänyt ihmisten mieliin niin vahvat muistikuvat, että monet ennen varsinaista opiskelijaliikettä edeltäneet tapahtumat on jälkikäteen leimattu ”taistolaisiksi”.<sup>2</sup>

Vaikka uudella laululla, kulttuuriradikalismilla, uusvasemmistolaisuudella ja myöhemmin taistolaisuudella on vahva kohtalonyhteys, tarkastelen tässä tutkimuksessa 1960-luvun protestilaulua ja uutta laulua totuttua laajemmasta perspektiivistä, tässä tapauksessa osana suomalaisen populaarimusiikin historiaa. Tarkoitan tällä sitä, että pyrin tekemään syvemmälle käyviä tulkintoja tästä suomalaisen populaarimusiikin uudesta tyylistä kuin vain kuvaamaan sitä osana 1960-luvun aatteellista liikehdintää. Tämän vuoksi nostan esiin hyvinkin erilaisia protestilaulun ja uuden laulun tekijöitä ja artisteja, enkä keskity yksinomaan 60-lukulaisen protestin keskeisen alkuun saattajan ja ylläpitäjän, Helsingin *Ylioppilasteatterin*, toiminnan kuvaamiseen.

Olen myös rajannut tutkimusta ajallisesti niin, että keskityn uuden laulun alkuvaiheisiin ja sen 1960-luvun historiaan. Tämä sen vuoksi, että 1970-luvun alussa uudesta laulusta muodostui leimallisesti joukkoliikkeen musiikkia ja samalla sen asema populaarimusiikin kentällä muuttui. Kuitenkin 1970-luvun vaihde kuuluu vielä tämän tutkimuksen piiriin. On selvää, että tekemäni raja-  
us ei välttämättä vastaa aikalaisten kokemuksia. Monille protestilaulut ja uusi laulu ovat ”60-lukulaisuutta”, joka alkoi vuosikymmenen puolivälissä ja jatkui aina 1970-luvun puoliväliin saakka. Ymmärrän tämän monen aikalaisen kokemushorisontin, mutta tässä tutkimuksessa näkökulmani on ratkaisevasti erilainen. Pyrin olemaan reflektiivinen käsitteelle ”60-lukulaisuus”, eikä se sinällään ohjaa tulkintaani.

Tutkimaani musiikkiin liittyvät käsitteet protestilaulu ja uusi laulu siten, että 1960-luvun puolivälin aikoihin syntyneitä lauluja on kutsuttu protestilauluiksi, joita seurasivat 1970-luvun alkupuolella ”uudet laulut” (esim. Jalkanen 1992, 182). Protestilaulu on

2. Esimerkiksi tiedotusvälineissä puhutaan aika ajoin ”60-luvun taistolaisuudesta”. Toisaalta tutkimusprosessin aikana kävi hyvin usein ilmi se, kuinka aiheeni ymmärrettiin niin akateemisen maailman edustajien kuin sen ulkopuolistenkin silmissä nimienomaan ”taistolaisuuden” tutkimiseksi.

tässä yhteydessä mielletty joukoksi epäyhtenäisiä ja vielä poliittisesti suhteellisen sitoutumattomia ”radikaaleja” lauluja, kun taas uudet laulut olivat tyyliltään yhtenäisempiä ja ne liittyivät myöhemmin selkeästi taistolaiseen opiskelijaliikkeeseen ja 1970-luvun laululiikkeeseen. Käytän tutkimuksessani näitä käsitteitä periaatteessa edellä kuvatulla tavalla, mutta tutkimuksen viitekehyksen kannalta käsite uusi laulu on paras kuvaamaan koko tutkimusaineistoa. ”Uusi” ei tässä tapauksessa viittaa yksinomaan 1960-luvulla syntyneisiin pyrkimyksiin nostaa esille yhteiskunnan epäkohtia ”protestin” avulla, vaan myös vuosikymmenen lopussa yhä vahvemmin esille tullessiin näkemyksiin uudistaa laulua luokkataistelun tarpeisiin. Lisäksi keskeiseksi tarkastelun kohteeksi nousee samanaikainen voimakas angloamerikkalaisen populaarimusiikin ekspansio. Reaktiona ekspansiolle, ja osaksi myös folk-liikkeen esimerkistä, syntyi tarve luoda uudentyyppistä suomenkielistä populaarimusiikkia ja laulelmaa.

Tämä tulee esille esimerkiksi siinä, että tutkimusaineisto on kokonaisuudessaan hyvin heterogeeninen. Esimerkiksi Kaj Chydeniuksen *Laulu tuottavista sijoituksista* (1965) rinnalla saman säveltäjän *Sinua sinua rakastan* (1968), Hootenanny Trion *Halitulijallaa* -polkka (1965) tai Irwin Goodmanin *Työmiehen lauantai* -kappale (1965) osoittavat sen, kuinka eri perspektiiveistä suomenkielistä laulelmanmusiikkia ryhdyttiin tekemään 1960-luvun puolivälistä lähtien. Samanaikaisesti lehdistössä syntyi keskustelu populaarimusiikin asemasta ja merkityksestä. Tämä keskustelu heijasteli osaltaan käynnissä olevaa populaarimusiikin murrosta.

Valitsemani näkökulma johtaa myös siihen, että tutkimus ei ole tekijäkeskeinen. Tarkoitin tällä sitä, että en pyri tulkitsemaan tutkimaa musiikkia yksinomaan säveltäjien intentioiden ilmentymänä, enkä tarkastele lauluja suhteessa säveltäjien/artistien koko tuotantoon. Pikemminkin tarkastelen tutkimusaineistoa monitasoisina kulttuurisina teksteinä.<sup>3</sup> Ne johdattavat yksityiskohtaisemmin analysoimaan sitä historian vaihetta, jossa ne ovat syntyneet.

3. Tekstit koostuvat tässä tapauksessa niin kirjoitetuista sanoista (populaarimusiikkia koskeva lehtikirjoittelu) kuin musiikistakin (äänitteet, nuottimateriaali). Lisäksi tutkimusaineistoon on kuulunut myös esimerkiksi TV- ja radio-ohjelmia. Määrittelen

→

Tätä etnomusikologiselle tiedonintressille – musiikin tarkastelemiselle kulttuurina ja kulttuurissa (Moisala 1991, 112) – ominaista kysymyksenasettelua syvennän pohtimalla jälkistrukturalismin hengessä sitä, millä tavoin tutkimani musiikki liittyi ihmisten elämiseen ja kokemusmaailmaan.<sup>4</sup>

Kysymys tässä ei kuitenkaan ole pyrkimyksestä päästä käsiksi yksittäisten ihmisten menneisyyden kokemuksiin, sillä kuten brittiläinen kulttuurihistorioitsija Catharine Belsey (1998, 5) korostaa, historiankirjoitus ei tavoita kokemusta, itse kulttuurin elämää; se pystyy kyllä konstruoimaan merkityksiä aineistoista, mutta eletty ja koettu jää aina kirjoitetun historian ulottumattomiin. Sen sijaan pohdinkin, kuinka aineisto nostaa esiin erilaisia teemoja koskien sekä populaarimusiikin yhteiskunnallista asemaa että sen ilmaisutapaa ja kokemista. Toisaalta katson, että näillä populaarimusiikkiin liitettävillä käsityksillä ja käytännöillä on taustallaan monisyinen historiansa. Tässä mielessä lähestymistapani voidaan ymmärtää myös Michel Foucaultin (1971/94) genealogisen tiedonintressin sovittamisena tähän aineistoon. Kaiken kaikkiaan valitsemani näkökulma on pyrkimystä pois totalisoivasta, konventionaalisesta historiankirjoituksesta, jolloin sen metodologinen ohjenuora on Belseyn (ma. 10–11) kuvaama historian tekstuaalistaminen, merkityksien etsiminen.

Populaarikulttuurin historian ei valitsemani näkökulman mukaisesti voida katsoa olevan yksioikoista, evoluutiomaista siirtymistä aikakaudesta toiseen, vaan oleellisempaa on etsiä historiaa leimavia taitekohtia ja siirtymiä. Stuart Hall (1992, 211–212) näkee

---

siis tekstin kulttuurintutkimuksen tapaan laajasti, en vain kirjoitetuiksi teksteiksi. Tekstin käsitteellä onkin alunperin tarkoitettu kutomista. Näin ajateltuna tekstit voidaan ymmärtää verkostoiksi, joihin kiinnittyy erilaisia symboleja ja jotka muodostavat näin laajempia merkitseviä kokonaisuuksia. (Fornäs 1998, 182–183.)

4. Lähestymistapaani on mahdollista kutsua jälkistrukturalistiseksi musiikintutkimukseksi samoin perustein kuin esimerkiksi John Richardson (1995, 43–44) on tehnyt oman tutkimuksensa osalta. Tällöin ymmärrän jälkistrukturalismin käsitteen tavalista laajemmin: käsitteellä ei viitata yksinomaan ranskalaisiin jälkistrukturalisteihin (esim. Lacan, Derrida, Foucault) vaan yleisesti pyrkimyksiin sanoutua irti essentialismista ja korostaa refleksiivisyyttä kulttuurin tuotteiden tarkastelussa. Musiikintutkimuksessa tämä on merkinnyt kontekstuaalisen tulkinnan (myös kontekstuaalisen merkitysten tulkinnan) asettamista etusijalle. Tällöin yksityiskohtaisemmat kysymyksenasettelut voivat olla peräisin esimerkiksi hermeneutiikasta, jotka nekin

näiden taitekohtien ja siirtymien heijastelevan muutoksia valtion ja populaarikulttuurin välisissä suhteissa. Hän (mt. 211) toteaa, kuinka populaarikulttuurin sopeuttaminen vallitsevaan kulttuuriin on ollut osa valtion eettistä tehtävää, jotta ”laajempien kansanjoukkojen” sivilisaatio ja moraali voitaisiin sopeuttaa ”taloudellisen tuotantokoneiston jatkuvan kehittymisen vaatimuksiin”.

Hallin näkökulma heijastelee brittiläisen kulttuurintutkimuksen perinnettä ja tässä vielä vahvoin marxilaispainotuksin. Sinälleen hänen (mt. 246–262) esittämänsä periaatteet ”populaarin purkamiseksi” ovat olleet vahvasti myös tämän työn lähtökohtana. En tarkastele populaarikulttuuria autonomisena alueena, vaan sosiaalisissa suhteissa syntyneenä ja näiden sosiaalisten suhteiden ilmentäjänä. En kuitenkaan keskity vain makrotason analyysiin, vaan yhdistän siihen kulttuurintuotteiden eli tässä tapauksessa ”itse musiikin” analyysin. Tämä sen vuoksi, että musiikkiin liitettävien ilmaisullisten ja kokemuksellisten tekijöiden sekä sosiaalisten suhteiden analyysi auttaa mielestäni paremmin ymmärtämään nimenomaan *musiikin* roolia kulttuurissa ja samalla musiikkiin liittyvää merkityksenantoa. Toisaalta makrotason analyysiä ei ohjaa Hallin artikkelista väistämättä esiin nouseva ajatus nähdä populaarikulttuuri tavalla tai toisella alueena, joka on keskeinen yhteiskunnallisen/politiittisen muutoksen kannalta (ks. emt. 261). Toisin sanoen näkökulmaani eivät sido ennakko-odotukset esimerkiksi populaarikulttuurin luonteesta tai muutosvoimasta.

Lähestymistapani merkitsee myös sitä, että en pyri ottamaan kantaa tutkimaani musiikkiin liittyviin arvokysymyksiin.<sup>5</sup>

---

ovat saaneet kriittisemmän sävyn jälkistrukturalismin vaikutuksesta. Hyviä esimerkkejä tästä ovat Richardsonin työn ohella Lawrence Kramerin (1990, 1995) taidemusiikkia koskevat tutkimukset. Myös suuri osa tässä työssä esittelemästäni populaarimusiikin tutkimuksesta on syntynyt samassa jälkistrukturalismin hengessä (erityisesti Walser 1993). Reflektiivinen ja kriittinen lähestymistapa on saanut jalansijaa myös suomalaisessa etnomusikologiassa ja musiikkitieteessä viime vuosina (erityisesti Järviluoma 1997 ja Leppänen 2000).

5. En kuitenkaan voi väittää, että voisin yksiselitteisesti sanoutua irti arvokeskustelusta, sillä onhan jo tutkimusaiheen valinta kannanotto arvoihin, halusipa sitä tai ei. Toisaalta musiikista puhuttaessa kieli sisältää arvovaroja, joista on vaikea sanoutua irti. Esimerkiksi jos nimitän jonkin kappaleen harmoniaa yksinkertaiseksi, perään



## Uuden laulun topografiaa

1960-luvulla suomalaisen populaarimusiikin kenttä sirpaloitui, kun angloamerikkalaisen populaarimusiikin uusimmat aallot perinpohjaisesti muuttivat populaarimusiikin asemaa ja julkisuuskuvaa. Vuosikymmenen alkupuolella keskeiskäsitteitä suomalaisessa populaarimusiikissa olivat ”iskelmä”, ”twist” ja ”rautalanka”, joiden rinnalle kuitenkin pian nousi ”pop”. Sillä viitattiin ensi sijassa beat-musiikkiin, mutta käsitteestä muodostui laajemminkin ajan hengen kuvastaja, johon sisältyi niin ”Lennon, Saarikoski, sähkökitarat, tikkitakit, jukeboxit kuin transistoritkin” (Bruun & al.1998, 80). Popinnostuksen myötä syntyneet uudentyyppiset nuortenohjelmat radioissa ja televisiossa (*Jaakon levyhyrrä*, *Kevyen musiikin kaleidoskooppi*, *Kahdeksan kärjessä*, *Ohimennen*, *Poppis*)<sup>6</sup> loivat kotimaisille ja ulkomaisille pop-artisteille vähitellen näkyvyyttä ja legitiimiä asemaa. Muutoksella oli monenlaisia seurauksia. Uudenlaisen populaarikulttuurin, joka nähtiin nyt leimallisesti nuorisokulttuurina, piirteisiin alettiin totuttautua arkipäivän tasolla: listat, kiertueet ja nuortenlehtien tyylitietoiset toimittajat osoittivat, että populaarimusiikissa tuli seurata yhä tarkemmin uusia virtauksia ja kilpailu menestyksestä koveni. (ks. emt. 55–56; 80–84.)

1960-luvun puolivälin tienoilla Suomessa tutustuttiin Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa opiskelijaradikalismin rinnalla toimineeseen folk-liikkeeseen, joka kritisoi populaarimusiikin ”kaupallisuutta” ja etsi ”aidompaa” musiikki-ilmaisua. Samanaikaisesti nuori sivistyneistö koki hyväksytyt taiteen ilmaisukeinot niin teatteris-

---

voidaan heti liittää ajatus huonosta, alempiarvoisesta jne. Lisäksi nykykulttuureissa musiikki liittyy ihmisten elämään pitkälti arvokategorioiden kautta, jotka varsin usein ovat vastakohtapareja hyvä-huono, arvokas-arvoton. Makujen kategorisointi on siis arkipäiväinen toimintakäytäntö, joka on sinällään kiinnostava tutkimuskohde (ks. esim. Bourdieu 1984). Käsitteet hyvästä ja huonosta, arvokkaasta ja arvottomasta ovat olleet osa myös uuden laulun vastaanottoa ja sen myöhempää arviointia. Kuitenkin se, mistä selkeästi sanoudun irti on, että tutkijana arvottaisin tutkimaani musiikkia tavalla tai toisella.

6. Kolme ensimmäistä on radio-ohjelmia: *Jaakon levyhyrrä* lähetettiin vuosina 1960–64, *Kevyen musiikin kaleidoskooppia* vuosina 1962–67 ja *Kahdeksan kärjessä* vuosina 1962–68. *Ohimennen* ja *Poppis* ovat televisio-ohjelmia ja niitä lähetettiin vuosina 1964–68.

sa, runoudessa kuin musiikissakin riittämättömäksi ja joutui ottamaan kantaa Beatlesien myötä vyöryvään angloamerikkalaiseen populaarikulttuuriin. Suomalaisen uuden laulun syntyminen sijoittuikin näihin kahteen viimeksi mainittuun osakulttuuriin. Folkin myötä lauluja ryhdyttiin esittämään suomeksi ja kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan kasvoi.

Suomenkielisen laulu- ja laulelmamusiikin luominen, pääosin uudentyyppisen kabareen tarpeisiin, oli samalla tapaa yksi teatterin piirissä syntyneen uuden laulun päämääristä. Kuitenkaan kansanmusiikki ei siinä noussut erityisasemaan, vaan jäi yhdeksi ainekseksi muiden rinnalle. Lisäksi niin folkia kuin teatterin näyttämöllä syntynyttä uutta laulua yhdisti pyrkimys uudistaa lauluilmaisua sanoutumalla irti iskelmälle ja valtaosalle ajan pop-musiikkia ominaisesta pehmeästä, ”kauniista” laulutavasta. Folkin osalta tämä heijasteli pyrkimystä kansanomaiseen ilmaisutapaan, kun taas teatterin piirissä laulamisen periaatteet ja piirteet haettiin pitkälti brechttiläisestä teatteriperinteestä.

Uusi laulu sisälsikin varsin ristiriitaisia elementtejä suhteessaan populaarimusiikkiin ja -kulttuuriin. Folkin osalta tämä tuli näkyviin esimerkiksi siinä, että folk-artistienkin oli lopulta mahdotonta sanoutua irti populaarikulttuurin toimintatavoista: levyttäminen ja suosioon nouseminen edellyttivät musiikkiteollisuuteen astumista, mikä merkitsi pelättyä musiikin kaupallistumista. Kuitenkin puheessa populaarimusiikin kaupallisuudesta oli kysymys vahvasti retorikasta, kovin vaikutusvaltaisesta musiikkiteollisuudesta ei vielä 1960-luvun Suomessa voi puhua.

Vastaavasti suhde populaarimusiikkiin ei ollut ongelmaton Helsingin ylioppilasteatterin liepeillä syntyneen uuden laulun ja kulttuuriradikalismien piirissä, jossa populaarimusiikista muodostui keskeinen kritiikin väline korkeakulttuurista arvomaailmaa kohtaan. Kulttuuriradikalismi oli itsessään korkeakulttuurinen ilmiö, mikä merkitsi sitä, että sen suhde populaarimusiikkiin oli historiallisesti ongelmallinen. Vaikka populaarimusiikki oli väline sanoutua irti ahtaaksi koetuista taidearvoista, folk-liikkeen tapaan näkemykset populaarimusiikin kaupallisuudesta tulivat pian esiin myös kulttuuriradikaalien keskuudessa.

60-lukulainen lauluinnostus synnytti myös omaleimaisen ilmiön eli Irwin Goodmanin musiikin. Vaikka Irwin nousi suosioon folk-laulajana, hänen musiikistaan muodostui – ainoana lajissaan – ”rahvaan uusi laulu”, joka estetiikassaan kulki eri latuja kuin muu ajankohdan kantaottava laulu omaten Baghin ja Hakasalon (1987, 406) mukaan ”populistista paatosta ja säpinää”.

Korkeakulttuurisen lauluradikalismien ja Irwin Goodmanin hahmon välille sijoittuu lisäksi joukko artisteja ja ilmiöitä, jotka edellisten tapaan ravistelivat 1960-luvun suomalaista kulttuurielämää. Nämä artistit ja ilmiöt, kuten M.A Numminen ja underground-liike olivat niin ikään merkki populaarikulttuurin murroksesta.<sup>7</sup>

Uuden laulun paikantaminen suomalaisen populaarimusiikin kentälle ei siis ole yksiselitteistä. Pikemminkin laulut ja laulajat asettuvat hyvinkin erilaisiin asemiin suhteessa toisiinsa, jolloin eräänlaisina ääripäinä voidaan pitää Ylioppilasteatterin *korkeaa protestia* ja Irwin Goodmanin edustamaa *matalaa protestia*. Juuri nämä havainnot vahvistivat käsityksiäni siitä, että uuden laulun tarkasteleminen yksinomaan 60-lukulaisten radikalismien näkökulmasta on riittämätöntä, ja ohjasivat minua pohtimaan populaarimusiikin asemaa ja siihen liittyviä käytäntöjä yleisemminkin.

Edellä toin esille ne kaksi näkökulmaa, joiden avulla näitä käytäntöjä tässä tutkimuksessa hahmotan, eli yhtäältä tarkastelemalla (1) populaarimusiikkia yhteiskunnallisessa suhdeverkostossa ja toisaalta (2) analysoimalla musiikillisia aineksia ja ilmaisutapoja. Tämäntyyppisen tarkastelutavan Richard Middleton (1990, 7; 1995) on nimennyt musiikillisten kategorioiden topografiseksi tarkasteluksi. Sen avulla tietty (populaari)musiikkiin liittyvä käytäntö, esimerkiksi tyyli tai genre, sijoitetaan laajempaan kulttuuriseen kontekstiin ja sitä tarkastellaan samanaikaisesti sekä diakronisesti ja synkronisesti.

Topografinen tarkastelu johdattaa pohtimaan sitä, millaiseen suhteeseen tutkittava (musiikillinen) käytäntö asettuu niin muuhun musiikkikulttuuriin, yleiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen kuin

7. Käsittelen tässä tutkimuksessa underground-liikettä kuitenkin vain niiltä osin kuin se liittyy M. A. Nummisen toimintaan.

näissä ilmeneviin ristiriitoihin ja jännitteisiin nähden. Uudessa laulussa merkkeinä näistä jännitteistä voidaan pitää esimerkiksi folkin pyrkimyksiä etsiä kansanmusiikista ”aitoa” ja ”turmeltumatonta”, uutta laulua kokonaisuudessaan leimaavaa ”radikaalia”, huomiota herättämään pyrkivää laulutapaa sekä uuden laulun yhteiskuntakriittisyyden jakautumista matalaan (Irwin) ja korkeaan (Helsingin Ylioppilasteatteri) kriittisyyteen.<sup>8</sup>

Keskeinen topografiseen tarkasteluun liittyvä käsite Middletonilla on (1990; myös 161–162) artikulaatio. Artikulaatiolla tarkoitetaan tässä tapauksessa sitä prosessia, jonka myötä erilaiset elementit (esimerkiksi käsitteet, teot, ilmiöt ja musiikilliset piirteet) yhdistyvät merkitykselliseksi kokonaisuudeksi (ks. myös Laclau & Mouffe 1985, 105). Tämän perusteella musiikin ei niinkään katsota *heijastavan* esimerkiksi alakulttuurin piirteitä, vaan pikemminkin ollaan kiinnostuneita siitä, miten eri tavoin musiikki nivoutuu jatkuvasti ympäröivän kulttuurin rakenteisiin olemalla osa ja muovamalla näitä rakenteita, mutta säilyttäen kuitenkin suhteellisen autonomisuuden.

Sinällään Middleton (mts.) käyttää artikulaation käsitettä pitkälti samalla tavalla kuin mitä yleisessä kulttuurintutkimuksessa on esitetty (ks. esim. Lehtonen 1996/98, 210–211; 216–217). Käsitteen avulla on haluttu korostaa kulttuuristen tekstien ja kontekstien välisten suhteiden prosessuaalisuutta ja tätä kautta teksteistä syntyvien merkityksien moninaisuutta. Populaarimusiikin tutkimuksessa artikulaatio-käsitteen avulla näytetään usein myös painotettavan sitä, kuinka musiikilliset ainekset liikkuvat hyvin vapaasti ylittäen esimerkiksi yhteiskunnassa vallitsevat korkean ja matalan kulttuurin kategoriat. Hillevi Ganez (1997) puhuu tällöin (populaari)musiikin ”kulttuurisen viitevaraston” tarkastelusta. Metafora myötäilee Middletonin ajatusta topografisesta tarkastelusta: mu-

8. Syy Middletonin päätymiseen tämäntyyppisen, geologiaan liittyvän metaforan käyttöön lienee siinä, että se muistuttaa populaarin käsitteeseen liittyvästä problematiikasta. Käsite on yhtäältä tarpeeksi väljä, jotta sen avulla voitaisiin tarkastella sitä, kuinka moninaisin tavoin populaarikulttuuri asettuu moderniin kulttuuriin (esimerkiksi erilaisiin elämismaailmoihin tai kulttuurisen kamppailun kentille). Toisaalta metafora painottaa laajan perspektiivin luomisen välttämättömyyttä, diakronisen ja synkronisen tarkastelun yhdistämistä.

siikkityyliä tai musiikillista ilmiötä tarkastellaan osana historiallista kenttää, jossa risteilee ja niveltyy toisiinsa erilaisia ilmaisutapoja sekä valtaan ja representaatioon liittyviä tekijöitä.

On kuitenkin syytä korostaa, ettei artikulaatioiden tarkastelussa kysymys ole vain musiikkia koskevista käsitteistä tai käsityksistä, vaan myös käytännöistä. Musiikin tuotantoon ja kulutukseen liittyvät tekijät, kuten musiikkiteollisuuden rakenne ja rooli, erityisesti-lanne, ilmaisutapa ja musiikilliset ainekset ovat myös topografisen tarkastelun kohteena. Tällöin kuitenkin esimerkiksi musiikkianalyysin lähtökohdat ovat perinteiseen musiikkianalyysiin verrattuna hieman toisenlaiset. Musiikkianalyysi tarjoaa perustyökalut hahmottaa ja kuvata musiikkia, mutta tulkintaa pyritään syventämään kysymällä, miten musiikki toimii kokemuksen ja ei-kielellisen merkityksmaailman, affektien ja ruumiillisuuden tasolla. Palaan tämän tyyppisen tarkastelun perusteisiin seuraavassa luvussa.

Populaarimusiikin topografinen tarkastelu onkin mutkikas tehtävä, joka edellyttää etäisyyden ottamista syvälle arkielämän käytäntöihin iskostuneista ajattelutavoista hahmottaa (populaari) musiikkia. Ei siksi, että tutkijan tulisi paljastaa näitä ajatustapoja oikeiksi tai vääriksi, vaan pikemminkin siksi, että musiikki voidaan näin ymmärtää entistä moni-ilmeisempänä tekijänä kulttuurissa.

## Tutkimuksen kysymyksenasettelu

Uuden laulun topografinen tarkastelu merkitsee käytännössä sitä, että teen analyysiä kahdella tasolla. Ensinnäkin tuon esille sen, millaisista musiikillisista elementeistä (harmonia, melodia, rytmi, sovitus) uusi laulu rakentui. Tarkastelen aineistoa sekä suhteessa ajan suosittuihin suomalaisiin että angloamerikkalaisiin tyyleihin. Silloin kun kysymys on kappaleiden käännösversioista, jotka olivat tyypillisiä erityisesti folkille, tarkastelen ensi sijassa sovituksellisia piirteitä. Tuon esille myös sen, millaiset esitystapaan ja sointi-ihanteeseen liittyneet tekijät nousivat keskeisiksi uudessa laulussa.

Toisen tason analyysissä – joka kuitenkin on kiinteässä suhteessa edelliseen – paikannan uuden laulun kannalta keskeisiä artikulaatioita, eli pohdin sitä, millaisten elementtien yhteen nivoutumisen

tulosta uuden laulun keskeiset käytännöt olivat ja miksi juuri tietyn-tyyppiset artikulaatiot nousivat keskeisiksi. Tämä merkitsee huomion kääntämistä uutta laulua ympäröiviin sosiaalisiin ja historiallisiin tekijöihin.

Kuten aiemmin totesin, on julkisuudessa uutta laulua tähän saakka tulkittu pääasiassa osana vasemmistolaista liikehdintää. Alkuvaiheessa laulut nimettiin protestilauluiksi. Käsite omaksuttiin yleiseen kielenkäyttöön Yhdysvalloissa syntyneen vasemmistolaisen opiskelijaradikalismien ja sitä seuranneen protestilaulun aallon välityksellä 60-luvun puolenvälin aikoihin (ks. esim. Hartikainen 1968). Ylioppilasliikehdinnän synty 1960-luvun Suomessa on kokonaisuudessaan oma aiheensa, johon en puutu tässä enempää; tiivistetyn ja analyttisen näkökulman aiheesta on esittänyt mm. Risto Alapuro (1997, 101–141). Kuitenkin erityistä Suomessa oli se, että ”protestihenkisyys” leimasi laajasti taiteen kenttää: musiikkia, teatteria ja kirjallisuutta. Taiteen ilmaisuvapauden (niin kuin yleisenkin ilmaisuvapauden) ja moniarvoisuuden korostamisesta muodostui ”protestin” avainteemoja 1960-luvun puolivälissä.

Helsingin Ylioppilasteatterin piirissä syntyneestä uudesta laulusta muodostui kulttuurisen protestin keskeinen symboli viimeistään *Orvokki*-kabareista lähtien.<sup>9</sup> Nuoren teatteripolven toiminta ei ollut selkeästi poliittisesti (puolueisiin) sitoutunutta, vaan ennen kaikkea radikaalia, vallitsevia arvoja ja normeja kyseenalaistavaa. Kulttuuriradikaalien poliittisuutta onkin mahdollista nimitellä lähinnä uusvasemmistolaiseksi 1960-luvun puolivälin aikoihin. Tällöin uusvasemmistolaisuuteen voidaan Paastelan (1994, 52–53) tavoin katsoa kuuluvan elämäntaparadikalismi, seksuaalinen vapautuminen ja populaarikulttuurin ihannointi.<sup>10</sup>

Samanaikaisesti ”protestista” muodostui paljon käytetty käsite, joka ei enää liittynytään yksinomaan yhdistysten toimintaideologiaan (ks. Siisiäinen 1990), vaan se yhdistettiin myös populaari-

9. *Orvokki*-kabareet olivat vuosina 1964–66 esitetyjä yhteiskuntakriittisiä radiokabareita, joiden tekijäjoukko koostui ajan nuoresta teatteripolvesta. Selvitän kabareiden luonnetta yksityiskohtaisemmin luvussa IV.

10. Kuitenkin mielestäni on parempi puhua kiinnostuksesta populaarikulttuuria kohtaan kuin sen ihannoinnista.

musiikin uuteen muotivirtaukseen folkiin. Suomalaisille artisteille folk näyttäytyi uutena, mahdollisesti menestystä tuovana suuntauksena, mutta myös folkin aatemaailma kiehtoi. Kunnianhimoisempien folk-harrastajien piirissä kansanmusiikkia haluttiin revitalisoida ulkomaisten, lähinnä brittiläisten artistien antaman esikuvan mukaan, mutta harrastukseen ei liittynyt poliittisia painotuksia samassa määrin kuin Yhdysvalloissa ja Britanniassa. Julkisuudessa suomalaiset folk-harrastajat tulivat ehkä parhaiten tunnetuksi pasifistisista lauluista ja ”kaupallisen massakulttuurin” kritiikistään. Lisäksi protesti-käsitteen sopivuutta kuvaamaan ajan nuorisokulttuurin tunteja osoittivat sellaiset erilliset episodit kuten *Nuortenradion* nimen muuttaminen *Protestiradioksi* tai *Nuoren voiman liiton* järjestämä *Protestinetsintäkilpailu* vuonna 1966.

Edellä kuvatut hyvin erilaiset protestin ilmenemismuodot osoittavat, että jos käsite ”protesti” ymmärretään tietyn näkökulman tai ajatussuunnan manifestoimisena, se ei pysty kovin pitkälle selittämään 60-lukulaisten lauluinnostuksen syntymistä. Pikemminkin kiinnostavia jännitteitä ja leikkauspisteitä näyttää muodostuvan protestilaulun ja uuden laulun suhteesta populaarimusiikkiin ja ajan populaarikulttuuriin yleensä. Nämä jännitteet olivat seurausta suomalaisen populaarimusiikin kentän laajenemisesta ja uudenlaisen populaarimusiikkijulkisuuden syntymisestä. Suosioon nousseiden yhtyeiden (esimerkiksi Beatles, Rolling Stones) ilmaisutapaan ja välittymiseen (listat, fanius) liittyvät kysymykset herättivät kulttuurielämän vaikuttajat keskustelemaan ilmiöstä. Uusia tyylejä pidettiin radikaaleina niiden ruumiillisuutta ja seksuaalisuutta korostavan ilmaisutavan vuoksi, mutta varsin pian niistä alettiin puhua ”kapitalistisen yhteiskunnan tuotteina”, jolloin musiikkiin liitettiin käsitteet ”arkipäiväisyys” ja ”hyödyke”.

Angloamerikkalainen populaarimusiikki nosti esiin myös suomalaisen iskelmä- ja tanssimusiikin asemaan ja arvostukseen liittyviä kysymyksiä. 1960-luvun puolivälistä lähtien populaarimusiikista käyty keskustelu johtikin toimenpiteisiin: ajankohtaiseksi tuli luoda perusteita laajapohjaiselle musiikkipolitiikalle, jossa siis myös populaarimusiikki tuli ottaa huomioon. Samainen 1960-luvun debatti on myös suomalaisen etnomusikologian varhaishistoriaa, sillä

se nosti esiin kansan- ja populaarimusiikkia koskevan tieteellisen tiedon vähäisyyden.

Politiikan käsite nousee siis keskeiseksi uuden laulun artikulaatioita tarkasteltaessa. Kuitenkin ymmärrän poliittisuuden tässä laajasti, samaan tapaan kuin Leena-Maija Rossi (1999, 11–12), enemmän aspektina kuin tietylle alueelle (valtio, puolueet) rajautuvana toimintakenttänä; politiikka on ennen kaikkea kamppailua merkityksistä. Tutkijan tehtävä on tällöin kiinnittää huomionsa siihen, millaisista positioista tekoja, valintoja ja käytäntöjä pyritään määrittelemään, ts. millaisiin valtasuhteisiin ne asettuvat. Sinällään artikulaation käsitteeseen itseensä liittyy poliittisuuden aspekti, artikulaatiohan ovat nimenomaan merkityksenantoa (Lehtonen 1998, 216). Tämän mukaisesti etsin vastausta siihen, miten populaarimusiikista aktiivisesti tehtiin poliittinen kysymys 1960-luvulla ja millaisia piirteitä tähän politisoimiseen liittyi.

Selkeimmin merkityksenannosta käyty kamppailu tulee esiin lehtikeskustelussa. Kuitenkin sovellan poliittisuuden ajatusta myös musiikkiaineiston analyysiin. Tällöin pohdin sitä, millaisen aseman populaarimusiikki uudessa laulussa sai: millaisia aineksia siitä valittiin käyttöön ja miten niitä käytettiin. Oman leimansa ilmaistapaan liittyvään tarkasteluun tuo se, että laulajat/lauluntekijät asettuvat eri asemiin populaarimusiikin kentällä. Keskeinen kysymys onkin, miten nämä erilaiset protestit, niin Irwinin, Helsingin Ylioppilasteatterin kuin M.A. Nummisenkin sijoittuivat toisiinsa nähden.

Valitsemani näkökulma perustelee tutkimuksen paikan 60-lukua koskevan tutkimuskirjallisuuden joukossa, sillä populaarikulttuurista 1960-luvulla käytyä keskustelua on käsitelty jonkin verran jo aiemmin (erityisesti Alasuutari 1996 ja Hurri 1993). Tavoitteeni tässä tutkimuksessa on syventää kuvaa tästä kulttuurikeskustelusta syntynyttä kuvaa erityisesti populaarimusiikin osalta. Keskustelu merkitsi kyllä hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikan syntymistä (Alasuutari 1996) ja osoitti intellektuellien ja populaarikulttuurin viime kädessä hyvin problemaattisen suhteen (Hurri 1993), mutta yksityiskohtaisemmin se, millaisia teemoja ja piirteitä 1960-luvun keskustelu ja ajoittain kuohuntakin populaari-



musiikin ympärillä piti sisällään, on jäänyt vähemmälle huomiolle. Toisaalta uuden laulun monitasoinen tarkastelu monipuolistaa kuvaa 1960-luvun kulttuuriradikalismien sijoittumisesta ajankohdan kulttuurin kentälle. Yksi aspekti tässä mielessä on lähes samanaikaisesti syntynyt kansanmusiikin revitalisointi ruohonjuuritasolla, jolla ei äkkiseltään näytä olevan juurikaan yhteyksiä tutkimusaineistooni (ks. Järviluoma 1990). Tulen kuitenkin valottamaan tässä tutkimuksessa tätä 60-lukulaisten kulttuurin ”etu- ja takapihan”, kulttuurieliitin ja maaseudun kulttuurin suhdetta hieman uudesta näkökulmasta erityisesti folk-liikkeen analyysin yhteydessä.

On toki mahdollista väittää, että tutkimani artistit ja säveltäjät ovat niin erilaisia, että heidän tarkastelemisensa yhdessä ei olisi tarkoituksenmukaista. Totta onkin, että tutkimani musiikki syntyi hyvin erilaisiin tarpeisiin, niin yhteiskunnallisen ”tiedostamisen” kuin tähteyden ja suosion saavuttamisenkin nimissä. Tässä työssä olen kuitenkin kiinnostunut tavoista, joilla erilaisissa konteksteissa syntyneiden laulujen tematiikka ja taustalla olevat pyrkimykset kietoutuivat yhteen.

## Musiikki ja liike

On vielä syytä tarkentaa sitä, millaisessa suhteessa tämä tutkimus on yhteiskunnallisia liikkeitä koskeviin teorioihin. Kuten edellä on tullut esille, protestilaulua ja uutta laulua on julkisuudessa pyritty tulkitsemaan useimmiten yhteiskunnallisen liikehdinnän kautta. Tällöin tutkijan on oletettu ottavan kantaa siihen, millaista ”sanomaa” protestilaulut välittivät ja kuinka hyvin tai huonosti ne tehtävässään onnistuivat. Musiikilla on katsottu olevan ikään kuin väliarvo ”sanoman” perille viemisessä.

Kuitenkin joissakin tutkimuksissa musiikin merkitystä liikkeiden kannalta on pyritty pohtimaan tarkemmin. Esimerkiksi Ron Eyermanin ja Andrew Jamisonin (1998) mukaan yhteiskunnallisten liikkeiden ja musiikin välisten suhteiden tarkastelemissa on pohjimmiltaan kysymys kulttuurisen transformaation tutkimisesta: liikkeet nostavat esiin unohdettuja traditioita ja luovat uusia inno-

vatiivisia yhdistelmiä ja vaikuttavat tätä kautta laajasti koko kulttuurin kenttään.

Kirjoittajien pyrkimys asettaa musiikki tarkastelun keskiöön jää kuitenkin puolitiehen, sillä he tarkastelevat liikkeiden musiikkia (erityisesti kansanmusiikkia ja populaarimusiikkia) ”totuudellisenä/totuutta ilmentävänä” (truth-bearing, mt. 24–25) elementtinä. Tämä käsitys voidaan kyllä hyväksyä siinä mielessä, että sen voidaan katsoa kuvaavan liikkeen jäsenten kokemuksia: ”totuudellisenä” koettu musiikki tarjoaa emotionaalisen pohjan sitoutumiselle. Vaikka kirjoittajilla on epäilemättä pyrkimys hahmottaa musiikin ”totuudellisuutta” tällä tavoin, tämä ei tule juuri esiin eri liikkeistä tehdyissä analyyseissä. Kirjoittajat eivät esimerkiksi pohdi tarkemmin sitä, miten ja miksi musiikki ”totuudellisen” leiman saa.

Toisaalta he eivät ota huomioon sitä, kuinka liikkeiden musiikki rakentuu usein hyvinkin ristiriitaisessa suhteessa olevista aineksista. Näin siitäkin huolimatta, että Eyerman ja Jamison (mt. 38–39) tuovat esille sen, kuinka liikkeiden musiikki on tulosta aktiivisesta valintatyöstä. Lisäksi kirjoittajat arvottavat populaarimusiikkia jakamalla sen kaupalliseen ja ei-kaupalliseen (eli siis toistamalla folkliikkeen keskeistä ajatusta), mikä estää heitä näkemästä sosiaalisten liikkeiden ja musiikin suhdetta laajemmin.

Kriittisempiä lähestymistapoja on löydettävissä Neil V. Rosenbergin (1993) toimittamasta kirjasta *Transforming tradition – Folk Music Revivals Examined*, joka käsittelee suurimmaksi osaksi 1960-luvun folk-liikettä Yhdysvalloissa. Siinä eri kirjoittajat valottavat liikkeen historian eri vaiheita ja sen sisäisiä ristiriitoja. Myös musiikista käyty kamppailu – millaista musiikkia viime kädessä pidettiin autenttisena, miten sitä tuli esittää ja kuka sitä esitti – tulee keskeisesti esiin artikkeleista. Jotkut kirjoittajista pyrkivät selittämään liikkeen toimintatapoja ”uuden estetiikan”<sup>11</sup> ilmentyminä, kun taas toiset tulkitsevat niitä hyvinkin kriittisesti Eric Hobsbawnin (1984) tapaan keksittynä traditiona.

11. Uusi estetiikka tarkoittaa tässä yhteydessä yhdysvaltalaisessa folkissa ollutta suuntausta, jossa tavoitteena ei ollut perinteen seuraaminen, vaan innovatiivisten yhdistelmien etsiminen. (ks. esim. Stekert 1993, 99–100.)

Kriittisyys on myös tässä työssä keskeinen lähtökohta 60-lukulaisen liikehännän ja musiikin välisten suhteiden tarkastelussa. Tässä yhteydessä ymmärrän kriittisyyden samalla tavalla kuin Jorma Kalela (2000, 217–218): tietoisena asettumisena tämän hetken kulttuurin ja tutkimuskohteen kulttuurin väliin, mutta pyrkien kuitenkin säilyttämään dialogisen suhteen molempiin suuntiin.

## Aikaisempi tutkimus ja tutkimusaineisto

Uutta laulua ja 1960-luvun populaarimusiikin murrosta on Suomessa tutkittu aikaisemmin varsin vähän. Laajin tähän mennessä tehty tutkimus on Ilpo Saunion (1986) artikkeli 1970-luvun laululiikkeen syntymiseen vaikuttaneista tekijöistä. Samantyyppinen, mutta erityisesti kansanmusiikkiliikkeen ja poliittisen laululiikkeen suhteita tarkasteleva on Helmi Järviluoman ja Airi Mäki-Kulmalan (1992) artikkeli. Lisäksi suomalaisen populaarimusiikin historian yleisesityksissä aihetta on käsitelty (Bruun et al. 1998) tai ainakin sivuttu (esim. Jalkanen 1992).

Vaikka populaarikulttuurin 1960-luvun murroksen seuraukset olivat hyvin merkityksellisiä lähes kaikissa Länsi-Euroopan maissa (ks. esim. Kallioniemi 1990, Rutten 1993), on tapa jolla populaarimusiikkia koskeva debatti ja protestilaulut yhdistyivät Suomessa toisiinsa monin tavoin omaleimainen ilmiö. Esimerkiksi Ruotsissa vastaavantyyppistä keskustelua käytiin varsinaisesti vasta 1970-luvun ”edistyksellisen musiikkiliikkeen” liepeillä (ks. Fornäs 1979). Siten suoraa vertailupohjaa tutkimuksen tematiikalle ei ole löydetävissä muista maista.

Olen koonnut tutkimusaineistoa 1990-luvun alusta saakka. Kuten jo edellä totesin, keräämäni aineistot ovat hyvin monentyyppisiä: musiikillisen materiaalin (nuotit, äänilevyt) lisäksi siihen kuuluu lehtiartikkeleita, haastatteluja, radio- ja tv-ohjelmia, erilaisten yhdistysten (*Suomen Musiikkinuoriso*, *Kiila*) toimintaan liittyvää arkisto- ja muuta materiaalia. Tutkimusmateriaalin valintaperusteita voi luonnehtia seuraavasti:

## Musiikkiaineisto

Uuden laulun tuotteliaimman säveltäjän, Kaj Chydeniuksen, musiikki vuosilta 1965–71 on perusteellisen tarkastelun kohteena. Samalla pohdin myös Chydeniuksen laulujen tulkkien, erityisesti Kaisa Korhosen, Aulikki Oksasen ja Kristiina Halkolan panosta uuden laulun tyylin ja vastaanoton muotoutumiseen. Tapio Lipposen ja lauluyhtye *Muksujen* ja toisaalta *M. A. Nummisen* tuotanto samalta ajalta on huomattavasti pienempi, mutta nämä molemmat tarjoavat kiinnostavan kontrastipinnan Chydeniuksen musiikille. *M. A. Nummisen* musiikin kautta tarkastelun kohteeksi nousee myös underground-liike. Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan yksityiskohtaisemmin paneudu liikkeen historiaan Suomessa muutoin kuin yleisellä tasolla pohtimalla, miten liikkeen piirissä syntynyt musiikki ja toisaalta liikkeen keskushenkilöiden julkisuudessa esittämät kommentit heijastelivat osaltaan populaarimusiikin asemasta käytyä keskustelua.

Folk-vaikutteisen uuden laulun edustajia on lukuisa määrä ja heidän joukostaan on mahdotonta osoittaa yhtä artistia tai yhtytettä, joka olisi ollut selkeästi tyylivaikuttaja. Varsin usein folktyylisiä kappaleita oli artisteilla vain muutamia ja monille heistä, esimerkiksi *Irwin Goodmanille*, folk merkitsi uran alkua. Tämän vuoksi käyn aluksi yleisesti läpi suomalaisen folkin piirteitä ja tarkastelen sen jälkeen yksityiskohtaisemmin *Finntrion*, *Anki*, *Bosse & Robert-trion*, *Päivi Paunun*, *Hootenanny-trion*, *Guldkurkorna*-yhtyeen, *Hectorin* ja *Irwin Goodmanin* tuotantoa 1960-luvulta. Tutkimusmateriaalina on ollut kyseisten artistien ja yhtyeiden koko 1960-luvun tuotanto, josta olen valinnut joukon lauluja tarkemman analyysin kohteeksi. Ne ovat useimmissa tapauksissa eniten menestystä saaneita, kuitenkin olen pyrkinyt suhteuttamaan nämä kappaleet artistien koko tuontantoon.

Musiikkiaineisto on peräisin säveltäjien omista arkistoista tai painetuista julkaisuista ja julkaistuista levyistä (luettelo analysoiduista lauluista on liitteenä).

## Lehtiaineisto

Tutkimusaineiston toinen puoli koostuu 1960-luvulla populaarimusiikin ympärillä käydystä keskustelusta, jota olen rekonstruoinut systemaattisesti erilaisista päivä-, musiikki-, aikakaus- ja erikoislehdistä (*Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Kansan Uutiset*, *Uusi Suomi*, *Terä*, *Aikalainen*, *Sosiologia*, *Parnasso*, *Rondo*, *Rytmi*, *Suosikki*, *Iskelmä*, *Hymy*) vuosilta 1964–1970. Osa tästä lehtiaineistosta on populaarimusiikin asemasta käytyä väittelyä, jonka osapuolina olivat vanhempi säveltäjä- ja kriittikkopolvi (erityisesti Joonas Kokkonen ja Seppo Nummi) ja nuorten ”musiikkiradikaalien” joukko (erityisesti Kaj Chydenius, Kari Rydman, Ilpo Saunio, Pekka Gronow). Osa artikkeleista on puolestaan puheenvuoroja esimerkiksi siitä, miten suomalaista musiikkikulttuuria tuli kehittää.

Suurimmat päivälehdet on valittu tutkimusaineistoksi sen vuoksi, että ne olivat pääkaupunkiseudun nuorelle sivistyneistölle keskeinen keskustelukanava. Näiden lehtien palstoilla keskustelua käytiin lähes reaaliajassa. Harvemmin ilmestyviin musiikkilehtiin keskustelu siirtyi jonkin verran myöhemmin. Keskustelu sanomalehdissä oli jaksoittaista ja syntyi esimerkiksi jonkin poleemisen puheenvuoron jälkeen. Keskustelun ”jäljille” pääsin artikkelikokoelman avulla, jonka ilmeisesti keskustelijat, etunenässä Ilpo Saunio, olivat keränneet.<sup>12</sup>

*Aikalaisen*, *Sosiologian* ja *Parnasson* valikoituminen tutkimusaineistoksi osoittaa sen, kuinka laajasti populaarimusiikkia koskeva keskustelu kiinnosti ajan nuorta sivistyneistöä. Näiden lehtien vuosikerrat olen käynyt systemaattisesti läpi.

Musiikkilehtien kirjava valikoima johtuu osaltaan siitä, että populaarimusiikkia koskevan keskustelun lisäksi olen pyrkinyt yleisellä tasolla hahmottelemaan populaarimusiikkijulkisuudessa tapahtuneita muutoksia. Siten esimerkiksi *Hymy*-lehdessä populaarimusiikkia koskevaa keskustelua ei käyty, mutta lehden journalistinen linja antaa viitteitä ajan populaarijulkisuuden keskeisistä piirteistä. Toisaalta taas *Iskelmästä* ja *Suosikista* olen hahmotellut tapahtumi-

12. Tämän artikkelikokoelman luovutti minulle säveltäjä Jukka Ruohomäki.

en kulkua esimerkiksi folk-liikkeen osalta, sillä muuta tutkimusmateriaalia haastattelujen lisäksi siitä ei ole saatavissa. Myös näiden lehtien vuosikerrat olen käynyt systemaattisesti läpi.

Lisäksi lehtiaineisto on ollut yleisemminkin apuna vuosikymmenen musiikki- ja kulttuurikeskustelun luonteen hahmottamisessa. Tämä materiaali ei kaikilta osin näy tässä tutkimuksessa (esimerkiksi *Ylioppilaslehdessä*, *Kirkko ja Musiikki* -lehden artikkelit), vaan ne liittyvät aikaisempiin tutkimuksiini (Rautiainen 1992 ja 1997). Yhteensä läpikäytyjä artikkeleita on noin kolmesataa. Populaarimusiikkia koskevan keskustelun analyysin yhteydessä (luku V) tuon yksityiskohtaisemmin esille sen, millaisia artikkeleita tulkinnan pohjana on ensisijaisesti käytetty. Kokonaisuudessaan kyseisen analyysin taustalla olleet artikkelit on koottu liitteeseen.

### *Haastattelut ja muu materiaali*

Olen myös haastatellut sekä säveltäjiä ja esittäjiä että monia muita uuden laulun ja kulttuuriradikalismien liepeillä toimineita henkilöitä. Haastattelut ovat luonteeltaan parin tunnin teemahaastatteluja ja niiden sisällöstä on tehty sisällysluettelot. Haastattelut on arkistoitu Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen arkistoon. Olen myös tehnyt joitakin puhelinhaastatteluja ja sähköpostikyselyjä. Lähdeluettelossa mainitaan vain ne haastattelut ja kyselyt, joihin tekstissä viitataan.

Tutkimuksessa käytetty muu materiaali (arkistoaineisto, aikalais-kirjallisuus, romaanit, TV- ja radio-ohjelmat ja erilaiset tutkimukset) käy ilmi lähdeluettelosta.

## Tutkimuksen eteneminen

Tutkimuksen toisessa luvussa käyn läpi populaarimusiikin tutkimuksen yleisiä lähtökohtia ja luon laajemman teoreettisen pohjan tutkimuksen kysymyksenasettelulle.

Kolmannessa luvussa tarkastelen sitä, millaiseen historialliseen ja kulttuuriseen tilanteeseen uusi laulu syntyi Suomessa 1960-luvun alkuvuosina. Käyn läpi uuden musiikin kehityslinjoja erityi-

sesti *Suomen musiikkinuorison* toimintaan liittyen, suomenkielisen lyriikan piirissä käytyä keskustelua sekä brechtiläisen teatterinäkemys­sen välittymistä Suomeen ja kiinnittymistä osaksi suomenruotsalaisessa kulttuurissa vahvana eläneeseen kabareeperinteeseen. Tämän lisäksi tuon esille joitakin yleisiä piirteitä ”populaarin” ja populaarimusiikin asemasta ja historiasta Suomessa aina 1960-luvun alkuun asti.

Luvussa neljä tarkastelen yksityiskohtaisemmin ”yhteiskunnallisesti kantaaottavan” laulun taustoja. Tämän jälkeen siirryn varsinaisesti aineiston analyysiin. Luvussa viisi analysoin populaarikulttuurista vuosina 1964–70 käytyä keskustelua. Sen jälkeen tarkastelen aluksi *korkeaa protestia* (Kaj Chydenius ja Helsingin *Ylioppilasteatterin* artistit, Tapio Lipponen ja *Muksut*-yhtye, M.A. Numminen) ja sen jälkeen suomalaista folk-liikettä ja lopuksi *matalaa protestia* eli Irwin Goodmanin musiikkia. Tämä jälkeen vedän yhteen analyysin tuloksia: pohdin, miten nämä erilaiset protestit sijoittuvat suhteessa toisiinsa, ajankohdan yleiselle kulttuuriselle kentälle ja miten tutkimusaineisto heijastelee populaarimusiikin asemaa ajankohdan suomalaisessa kulttuurissa.

## II Populaarimusiikki kulttuurisena kategoriana ja tutkimuskohteena – kysymyksenasettelun teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat

Tässä luvussa käyn läpi työn kysymyksenasettelun teoreettiset lähtökohdat. Sen lisäksi, että tarkennan ja syvennän valitsemaani teoreettista näkökulmaa, otan myös kantaa etnomusikologiassa ja populaarimusiikin tutkimuksessa käytettyihin lähestymistapoihin ja teoreettisiin näkemyksiin. Pyrin näin luomaan dialogia eri tutkimusperinteiden välille, mikä on nähdäkseni välttämätöntä tutkimuksen paikantamisen ja perustelemisen kannalta. Aluksi käyn läpi joitakin yleisimpiä teoreettisia näkemyksiä, joiden avulla populaarikulttuuria ja populaarimusiikkia on hahmotettu osana länsimaista modernia yhteiskuntaa.<sup>1</sup> Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan populaarimusiikin tutkimuksen peruskäsitteitä, erityisesti niitä, joita on käytetty musiikillisen muutoksen sekä musiikin ja sitä ympäröivien tekijöiden tarkasteluun. Tämä johdattaa laajemmin pohtimaan erityisesti etnomusikologista lähestymistapaa ja sen suhdetta kulttuurintutkimuksen virtauksiin. Lopuksi esitän teoreettis-metodologisen mallin tämän tutkimuksen aineiston analyysille.

1. Kuten Sevänen (1998, 21) huomauttaa, käsitettä ”moderni yhteiskunta” kohtaan tulee olla kriittinen, sillä tavallisimmin käsitteellä viitataan Länsi-Euroopan maihin, joissa syntynyt moderniteetti on vain yksi mahdollinen moderniteetin muodoista. Kuitenkin myös muunlaisia kertomuksia siitä, miten erilaiset yhteiskunnat ovat irtautuneet traditionaalisista elämänmuodoistaan on löydettävissä. Tässä luvussa tekeväni huomiot populaarimusiikin historiasta ja siihen liittyneistä käsityksistä ja käytännöistä koskevat länsimaista yhteiskuntaa.



## ”Matalan” ja ”korkean” kulttuurin kategorioista

Niin populaarimusiikin kuin koko populaarikulttuurinkin teoreettisen tarkastelun lähtökohtana eurooppalaisessa tutkimustraditiossa on ollut jaottelu korkeaan eli vakavaan ja matalaan eli kevyeen kulttuuriin. Jaottelu on historiallinen, yhteiskunnallisen modernisoitumisen myötä syntynyt käytäntö. Modernisoitumiselle on ollut luonteenomaista teollistuminen ja yhteiskuntaelämän rationalisoituminen. Lisäksi jälkimmäiseen on keskeisesti liitetty eriytyneiden ja erikoistuneiden instituutioiden, esimerkiksi taideinstituutioiden syntyminen.

Varsinaisesti käsitys taiteiden autonomiasta alkoi saada jalansijaa eurooppalaisen liberaalin älymystön piirissä 1700-luvun loppupuolella. Tuolloin kävi ilmeiseksi se, että porvariston nousuun liittyneet humanistiset ihanteet eivät toteutuneet yhteiskuntaelämässä ja siksi ne ”siirrettiin” taiteen alueelle. Tällä tavoin taideinstituutiot saivat ikään kuin sosiaaliterapeuttisen tehtävän: ne toivat ”lohdutusta” rationalismin keskellä huonosti voivalle ihmiselle. Kuitenkin pyrkimys pois yhteiskunnasta ja sen elämäntäytännöstä oli kasvualusta idealistiselle estetiikalle. Samalla syntyi käsitys siitä, että taiteelta puuttuu yhteiskunnallinen funktio eli taide on yhteiskunnasta riippumattomien eettisten ja esteettisten arvopäämäärien ilmaisija. (Sevänen 1991, 297.)

”Korkean” kulttuurin sfäärin rinnalle alkoi 1800-luvun alusta lähtien syntyä käsitys ”matalan” kulttuurin sfääristä. Keskeisesti tähän oli vaikuttamassa romantiikan taideteoria, joka taiteen autonomiakäsitysten lisäksi synnytti kiinnostuksen kansanmusiikkia ja -runoutta kohtaan. Eurooppalainen sivistyneistö löysi näin ”kansan”, jonka perinnettä ja kulttuuria se alkoi pitää ”aitona” ja kansallisia piirteitä ilmentävinä. Samalla kun kansanperinne ja -kulttuuri tarjosi symboleja nationalististen liikkeiden käyttöön, näkemykset siitä, että tietyt kulttuurimuodot olisivat aidompia ja alkuperäisempiä kuin jotkin toiset, vakiintuivat osaksi sivistyneistön keskustelua useimmissa Keski-Euroopan maissa. (ks. esim. Burke 1978, 1–64.)

Käsityksiin ”populaarin” sfäärin luonteesta oli vaikuttamassa niin ikään romantiikasta omaksuttu käsitys taitelijasta boheemina, joka yhtäältä oli syntymässä olevien taidemarkkinoiden ja julkisuuden yläpuolella, mutta joka kuitenkin määritteli itseään ja taidettaan näiden markkinoiden kautta (ja toisaalta myös joutui näiden markkinoiden määriteltäväksi). Aluksi ajattelutapa liittyi klassiseen musiikkiin ja taiteisiin, mutta 1960-luvulta lähtien käsitys taiteilijasta porvarillista elämäntapaa kritisoivana boheemina sankarina on kuulunut myös populaarikulttuuriin. (Kallioniemi 1995, 33.)

Kolmas tekijä ”populaarin” sfäärin muotoutumisessa oli kulttuuriteollisuuden synty. Nopeasti kasvavissa kaupungeissa populaarilehtien ja -kirjojen kysyntä kasvoi lukutaidon yleistyessä ja varallisuuden lisääntyessä. Populaarilehdistön syntyminen heijasteli myös keskeisesti julkisuudessa tapahtuvia muutoksia eli ns. porvarillisen julkisuuden syntymistä. Yhtäältä porvarillisessa julkisuudessa julkisuus ja julkinen valta, lehdistö ja valtio, asettuivat toisiaan vastaan ja lehdistöstä muodostui näin kriittinen valtiomahti. Toisaalta kuitenkin yksityinen ja julkinen samanaikaisesti yhdentyvivät ja kansalaisista tuli julkisuuden kuluttajia.

Prosessin seuraukset tulivat näkyviin esimerkiksi politiikassa, josta niin ikään alkoi muodostua kulutettava tuote. Samalla julkisuus henkilöityi: julkisuuden henkilöiden persoonalliset ominaisuudet nostettiin keskeiseen asemaan. Julkisuuden henkilöityminen vaikutti myös ns. keltaisen lehdistön nousuun, kun ns. human intrest -tyyppinen materiaali – jutut onnettomuuksista, rikoksista, urheilusta ja viihteestä – alkoi vähitellen saada yhä enemmän jalansijaa yhteiskuntakriittisen journalismin rinnalla. (Arminen 1989, 36–41; Hall 1992, 226–230.) Musiikin alueella keltaiseen lehdistöön verrattava ilmiö oli revyyyn syntyminen. Tämä Pariisissa 1800-luvun alkuvuosina syntynyt koominen ja satiirinen näyttämöesitys, johon sisältyi laulu- ja tanssinumeroita, sai aiheensa niin päivänpolitiikasta kuin arkipäivän elämästäkin (ks. esim. Hirn 1997, 186).

Kuitenkin on huomattava, että edellä kuvattu on yleistys eurooppalaisesta kehityksestä. Maakohtaiset erot sen osalta, millaisia piirteitä ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin kategorioihin on liitetty, miten ne ovat tulleet näkyviin tai millä tavoin populaarikulttuuri

on liittynyt esimerkiksi kansallisiin liikkeisiin ja kansalaisvaltioiden luomiseen, ovat suuret. Yleisesti voidaan sanoa, että Keski- ja Länsi-Euroopan maissa eronteko ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin sfäärien välillä on ollut jyrkempi kuin Pohjoismaissa. Esimerkiksi Suomessa viihteen tekijät ovat tietyissä tilanteissa asettuneet tukemaan nationalistis-patrioottista arvojärjestelmää (ks. Sevänen 1998, 246–248; 329–330).<sup>2</sup>

Kokonaan oma kysymyksensä on myös se, kuinka ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin sfäärien keskinäistä suhdetta tulkitaan. Esimerkiksi Stuart Hall (1992, 227–230) näkee populaarilehdistön syntymisen merkinneen uudenlaisen luokkakulttuurin syntymistä: keltaisen lehdistön suosion kasvu merkitsi kyllä alempien väestöryhmien vapautta ”hallitsevan luokan tyranniasta”, mutta mielialojen ilmaiseminen asettui nyt markkinavoimien varaan. Hallin mielestä tämä asetti alemmat luokat alistettuun asemaan: ne sulkeistettiin ”viihdyttävän ja triviaalin” alueelle, josta niillä ei ollut poispääsyä. Kuvaus sopii ennen kaikkea brittiläiseen yhteiskuntaan, jossa yhteiskuntaluokkien väliset erot ovat olleet, kuten jo edellä totesin, hyvin selkeitä.

Sen sijaan laajemmin sovellettavissa on Hallin (mt. 248) näkemys siitä, että populaarikulttuuria ei tulisi nähdä yksinomaan markkinoiden kolonialisoimana, vaan pikemminkin kamppailun kenttänä. Tästä kamppailusta on löydettävissä kahtalaista potentiaalia: sekä vastarintaa että mukautumista. Uudet populaarikulttuurin muodot, tyylit tai suuntauksset voivat olla aluksi kriittisiä ja uudistuksellisia, mutta aikojen kuluessa kriittinen potentiaali vähitellen katoaa samalla kun näiden kulttuurintuotteiden paikka populaarikulttuurin kentällä muuttuu. Suomalainen ”humppa” on tästä hyvä esimerkki, kuten myös Kallioniemi (1995, 129–130) toteaa: 1920-luvulla, jolloin tyyli tunnettiin foxtrottina, se edusti kaupungistumista ja modernia kaupunkilaista ”sensibiliteettiä”. 1950-luvulla tyyli herätettiin jälleen henkiin ja muokattiin pitkälti karnevalistisessäkin hengessä *Kankkulan Kaivolla* -radiosarjan ja *Humppa-Veikkojen* myötä. Tällöin myös humppa-nimitys otettiin käyttöön.

2. Palaan musiikin osalta tähän kysymykseen yksityiskohtaisemmin seuraavassa luvussa.

Käsite sai kuitenkin hyvin pian pejoratiivisia konnotaatioita: hump-pa-sanaa käytetään useimmiten silloin, kun tanssimusiikista halutaan puhua negatiiviseen sävyyn (Suutari 2000, 173).

### *Eron politiikkaa ja poetiikkaa*

Monet kulttuurintutkijat ovat kuitenkin pyrkineet saamaan syvempää otetta ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin kategorioiden luonteeseen ja sisältöön. Tällöin modernisoitumisprosessia on tarkasteltu esimerkiksi psykohistoriallisesta näkökulmasta, kuten Peter Stallybrass ja Allan White tekevät kirjassaan *The Poetics and Politics of Transgression* (1986). Heidän mukaansa jaottelun syntyminen on keskeisesti sidoksissa tieteellisen maailmankuvan syntymiseen uuden ajan alussa. Tieteellisen maailmankuvan perustana oli näkemys, siitä, että ihminen ei ole osa luontoa, vaan siitä erillinen. Tämä puolestaan oli perusta jaotteluille inhimilliseen ja ei-inhimilliseen, yhteiskuntaan ja luontoon. Jälkirenessanssin ajan Euroopassa nämä erottelut olivat pohjana porvarillisen identiteetin muodostumiselle.

Stallybrassin ja Whiten (1986, 191) mukaan olennaista oli, että erottelu perustui vastenmielisyyteen. Porvarillisen maailmankuvan rakentumista leimasi tarve erottautua siitä, mikä on matalaa: ”likaista, epämiellyttävää, meluista ja saastuttavaa.” Pohjimmiltaan kysymys oli muutoksesta ihmisen itseymmärryksessä. Kun ihmisestä näytti tulevan nyt luonnon herra, pyrittiin ”herruus” ulottamaan myös ihmisen ”sisäiseen luontoon”: viettejä, aistimellisuutta ja kehoa tuli myös pitää kurissa. Erottautumispyrkimyksestä huolimatta ”matalan”, ”populaarin” *toiseus* kuitenkin myös kiinnosti. Siitä muodostui nostalgian ja kaipauksen kohde porvarilliselle ihmiselle, tarjosihan se kosketuskohdan ”villiin ja vapaaseen”, sivilisoitumattomaan maailmaan. Korkean ja matalan kategoriat olivat näin peruuttomattomasti sitoutuneet toisiinsa, ja tästä patologisesta viharakkaus -suhteesta muodostuikin yksi keskeisimmistä modernin maailmankuvan muokkaajista. (mts.)<sup>3</sup>

3. Nämä sivilisoinnin historiaa koskevat havainnot eivät kuitenkaan ole uusia. Stallybrass ja White (1986, ix) toteavatkin, että kirja on syntynyt ”vuoropuhelun” seu-  
→

Kategorisoinnin rakentumista ja ilmenemistä Stallybrass ja White tarkastelevat omassa tutkimuksessaan neljällä alueella: ajattelutavoissa (jaottelussa korkeakulttuuriin ja matalaan kulttuuriin), ruumiin representaatioissa (klassinen – groteski), tilan hahmottamisessa (esim. keskusta – slummit) ja sosiaalisten hierarkioiden rakentumisessa (yläluokka/alaluokka) (emt. 25–26). Näille erotteluille on tyypillistä se, että vaikka ”korkeaa” kulttuuria sävyttää pyrkimys sanoutua irti matalasta *toisesta*, sisältää ylevä symbolisesti alhaisen, toisin sanoen sosiaalisesti perifeerinen on usein symbolisesti keskeistä. Esimerkkinä Stallybrass ja White mainitsevat sen, kuinka rottaan ja sikaan liitetyt mielikuvat – likaisuus, ahneus, holtittomat syömistavat – heijastelevat eurooppalaisten puhtauskäsitusten syntymistä. Nostamalla esille ja tuomitsemalla nämä piirteet tai kääntämällä hallintasuhteet pääläelleen (Stallybrass ja White mainitsevat esimerkkeinä tästä keskiajalta peräisin olevat kuvat, joissa esim. sika lahtaa teurastajaa) länsimainen ihminen kohtasi sen, mistä oli sanoutunut irti sivilisoitumisen nimissä. (emt. 56–59; 143–148.)

### *Massakulttuurikritiikistä pop-modernismiin*

”Korkean” ja ”matalan” kulttuurin kategorioihin liittyvän ambivalenttisuuden näkeminen auttaa ymmärtämään syvemmin näiden kategorioiden luonnetta myös myöhemmin. Kulttuuriteollisuuden merkityksen kasvu 1800-luvun loppupuolelle tultaessa voimisti korkeakulttuurin erottautumispyrkimyksiä, ja taiteiden autonomiaestetiiikka rakentui yhä tiedostetummin strategialle, jonka lähtökohdana oli poissulkeminen, ”saastumisen” pelkääminen. Suhtautuminen matalaan rakentui pääsääntöisesti kahden strategian varaan: se joko omaksuttiin ja sitä muokattiin sekä ”hillittiin”, tai se asetet-

---

rauksena, jossa osapuolina ovat olleet Mikhail Bakhtinin, Norbert Elias, Mary Douglasin ja Pierre Bourdieun tutkimusten keskeisajatuksat. Kirjoittajien tarkoituksena on ennen kaikkea osoittaa se, kuinka matalan ja korkean kategoriat ovat aina sidoksissa toisiinsa, pyrittäessä määrittelemään matalaa määritellään samalla myös korkea ja päinvastoin.

tiin oman kulttuurin ulkopuolelle esimerkiksi rakentamalla kulttuurisia stereotypioita. (Huyssen 1986, viii–ix)<sup>4</sup> Siten esimerkiksi Middletonin (1996, 9–10) mielestä on kuvaavaa, että 1800-luvun puolivälissä samanaikaisia ilmiöitä olivat niin populaarimusiikki-käsitteen nykymerkityksen syntyminen, käsitys taidemusiikin mestarteoksista kuin salonkimusiikinkin suosion kasvu: eronteko taide- ja populaarimusiikin välillä syveni, mutta salonkimusiikki, kuten myös kuorojen ja torvisoittokuntien sovitettu ohjelmisto (ks. Kurkela 1989) näiden kahden välillä tarjosi yläluokalle sallitun kosketuskohdan ”populaariin” ja kansanelämään.

1900-luvun alkuvuosikymmeninä taiteen erottautumispyrkimys kasvoi äärimmilleen modernismissa. Vastareaktio syntyi 1960-luvulla, jolloin populaarikulttuurin murros kyseenalaisti perustavaa laatua olevalla tavalla ”matalan” ja ”korkean” kategorioita. Murroksen moottoreina olivat keskeisesti brittiläisen populaarimusiikin, mustan amerikkalaisen popmusiikin (soulin) ja amerikkalaisen folk-pohjaisen musiikin esiinmarssi. (Kallioniemi 1990, 7–8.)

Murroksen seurauksena populaarimusiikki alkoi pyristellä irti siitä asemasta, johon modernismin massakulttuurikritiikki oli sen asettanut. Erityisesti Englannissa populaarimusiikista alkoi muodostua ”modernin sensibilitietin” – kaupunkilaisen, eklektisen elämänasenteen – kuvaaja. Olennaisena osana siihen kuului nuoruuden tai nuorekkaan elämäntyylin korostaminen: kaikilla oli ikään katsomatta lupa tavoitella vapauden ja hauskanpidon huumaa. (emt. 53–54.)

Samalla populaarimusiikista pyrittiin tekemään demokraattisen yhteiskunnan symboli. Ylempiin yhteiskuntaluokkiin kuuluneet taiteilijat, erityisesti kirjailijat – kuten Colin McInnes – ryhtyivät kritisoimaan korkeakulttuurista estetiikkaa ja nostivat esiin alakulttuureihin liittyviä elämäntapoja. Myös mustan musiikin estetiikka (ja musta sensibilitietti yleensä) alkoi kiinnostaa populaarikulttuurin harrastajia. Englantilaisten taidekoulujen oppilaat muokkasivatkin rhythm and bluesin, skifflen, traditionaalisen jazzin ja rock’n roll-

4. Stereotyyppien rakentamisesta hyvä esimerkki on ns. orientalismin syntyminen 1800-luvun aikana (ks. Said 1978/95). Stereotypioita on liitetty myös etnisiin vähemmistöihin, esimerkiksi mustalaisuudesta muodostui 1800-luvun puolenvälin Pariisissa boheemin elämäntavan symboli (Washabaugh 1998, 7).

lin ainekset uudeksi kokonaisuudeksi, mikä loi keskeisen musiikillisen pohjan britti-invaasiolle. (emt. 53–59.) Samanaikaisesti Yhdysvalloissa avantgarden ja pop-taiteen edustajat (erityisesti Andy Warholl) nostivat esille taiteen ja populaarikulttuurin välisen rajankäynnin. He halusivat tehdä populaarikulttuurista haastajan taiteessa ja yhteiskuntaelämässä vallitseville arvojärjestelmille ja oikeuttaa populaarikulttuurin olemassaolon.

Vaikka brittiläisen pop-musiikin ja -kulttuuriin eetokseen kuului luoda kulttuurisista raja-aidoista vapaata musiikkia, käytännössä prosessi kääntyi osittain päinvastaiseksi. Populaarimusiikin piiriin alkoi syntyä korkea-matala -jaottelua, kun pop-musiikkiin ryhdyttiin liittämään sellaisia määreitä kuten edistyksellisyys ja vallankumouksellisuus. Samanaikaisesti artistit – ensimmäisenä Beatles – ryhtyivät luomaan lp-levyistään kokonaisuuksia. Toisin sanoen populaarimusiikin piiriin syntyi korkeakulttuurin kaanon, jonka perusteella artisteja ja tyylejä ryhdyttiin luokittelemaan ”kaupalliseen popiin” ja ”edistykselliseen rockiin”. (emt. 59–64.)

1960-luvulla populaarimusiikin kentällä jalansijaa sai myös toinen arvottava käsite, ”aitous” (tai ”autenttisuus”). Sen käyttöönotto oli keskeisesti sidoksissa amerikkalaisen folk-liikkeen syntymiseen. Jaottelut autenttisiin ja ei-autenttisiin tyyleihin/artisteihin olivat olleet vallalla jo pitkään esimerkiksi kansanmusiikkia koskevassa keskustelussa monissa Euroopan maissa (ks. esim. Boyes 1993). 1960-luvulla käsitteestä muodostui tärkeä erityisesti vasemmistolaiselle liikkeelle Yhdysvalloissa, joka pyrki etsimään ”aidosta” kansanmusiikista vaihtoehtoja massakulttuurille.

Folk-mytologiasta muodostuikin toinen merkittävä juonne 1960-luvun populaarimusiikkiin. Vaikka aluksi mytologia oli sidoksissa vasemmistolaisen aatemaailman omaksuneiden harrastajayhteisöjen (folk-yhteisöjen) toimintaan, 1960-luvun alussa folkia ryhdyttiin pitämään populaarimusiikin piirissä yleisemminkin vaihtoehtona teinipopille ja iskelmille. Syntyi folk-liike, joka kasvoi suuriin mittoihin erityisesti Yhdysvalloissa. Samalla tietyt yhtyeet, erityisesti *Kingston trio*, ryhtyivät liittämään toisiinsa folk- ja iskelmävaikutteita. Yhtye nousikin pian kansainväliseen maineeseen. Vaikka folkin vastakulttuurisuus tällä tavoin osittain laimeni, origi-

naalisuutta etsivästä ja kapinallisesta artistista muodostui pian myös laajemmin populaarimusiikin arkkityyppi, rocksankari, josta ensimmäisenä esimerkkinä voi Kari Kallioniemen (emt.114–129) mukaan pitää Bob Dylania.

Kuten edellä on käynyt ilmi, mustalla musiikilla oli keskeinen osuus britti-invaasion synnyssä 1960-luvun puolivälin aikoihin. Mustasta populaarimusiikista muodostui kuitenkin myös toisella tavalla merkittävä 1960-luvun musiikillisessa murroksessa. Ennen kaikkea soulista muodostui tyyli, jonka avulla musta väestönosa Yhdysvalloissa pyrki sanoutumaan irti valkoisen kulttuurin sille asettamista määreistä ja saavuttamaan itsenäisen aseman. Keskeinen osuus tässä prosessissa oli tuottaja *Phil Spectorilla* ja levy-yhtiö *Tamla Motownilla*. Kuitenkin samalla tavalla kuin folkissa, myös soulissa tiettyjen artistien tyyli koettiin pian liian ”populaarina” ja keskustelu ”aitoudesta” levisi myös soulin harrastajien piiriin. 1960-luvun loppupuolella monet artistit pyrkivätkin aktiivisesti liittämään musiikkinsa mustien kansalaisoikeusliikkeen toimintaan ja näin korostamaan vastakulttuurisuuttaan. (emt. 82–100.)

Edellä kuvattuja murroksia Kallioniemi (emt. 147) on nimittänyt pop-modernismin synnyksi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että pop-kulttuuri on 1960-luvulta lähtien pyrkinyt tasaveroiseen asemaan muiden kulttuurimuotojen kanssa. Laajemmasta perspektiivistä tarkasteltuna kysymys on ollut massatiedotusvälineiden ja taiteiden välille syntyneestä vahvasta vuorovaikutussiteestä, minkä seurauksena mediarajat ovat rikkoutuneet: kulttuurin tuotteet leviävät nykykulttuurissa samanaikaisesti useiden kanavien (televisio, radio, elokuvat, mainokset, pr-materiaali jne.) kautta (ks. Walker 1994). Samalla rock-musiikin ”suuren kertomuksen” rinnalle on astunut reflektiivinen tyyli- ja genrerajojen rikkominen.

Edellä kuvaamani angloamerikkalaisen populaarimusiikin murros 1960-luvulla luo taustan myös Suomen tilanteen tarkastelulle. Toisin sanoen on kiinnostavaa pohtia sitä, millä tavoin nämä muutokset tulevat esiin tutkimusaineistossani.



## Populaarimusiikki tutkimuskohteena

Populaarimusiikkia koskevia näkemyksiä on erityisesti akateemisen maailman piirissä leimannut varsin pitkään kritiikki massatuotantoa ja standardisoitumista kohtaan. Tyypillistä on ollut se, että populaarikulttuuri on pyritty määrittelemään taiteelle vastakkaiseksi autonomiseksi kokonaisuudeksi. Samalla kuitenkin kohteesta puhujat ovat usein asettaneet itsensä sen ulkopuolelle. Toisaalta yksilöiden panoksista populaarikulttuurissa ei ole juuri oltu kiinnostuneita. Edelleen, populaarikulttuurista on puhuttu niin akateemisen tutkimuksen kuin esimerkiksi tiedotusvälineissä siihen liittyvien ”ongelmien” kautta. (Shiach 1989 7–14.) Populaarimusiikin osalta tämän tyyppisten näkemysten synnyssä keskeinen asema on ollut Frankfurтин koulukunnan kulttuurikritiikillä, erityisesti Theodor Adornolla (esim. 1938/1978; 1941/1990).

Kuitenkin 1960-luvun populaarimusiikin murroksen vaikutukset ovat alkaneet näkyä, vaikkakin vähitellen, myös akateemisen populaarimusiikin tutkimuksen piirissä. Tämä on tullut esiin ennen kaikkea siinä, että tutkijat ovat tulleet reflektiivisemmiksi käyttämiään käsitteitä kohtaan. Samalla populaarikulttuurin määrittelyyrityksiin liittyviä valta-aspekteja on nostettu esille ja tutkijat ovat kysymyksenasetteluissaan pyrkineet sanoutumaan irti korkeakulttuurisesta kritiikistä ”matalaa” kulttuuria kohtaan. ”Korkean” ja ”matalan” kulttuurin suhdetta on ryhdytty tarkastelemaan monisyisenä vuorovaikutussuhteena, sillä vaikka arkielämässä ihmiset hahmottavat kulttuurituotteita näiden kategorioiden avulla, se kuinka paljon vaikutteet virtaavat näiden kahden välillä, jää usein huomaamatta. Korkeakulttuuriset tavat ja ilmiöt välittyvät alemmille yhteiskuntaryhmille, ja vastaavasti korkeakulttuuri on omaksunut aineksia käyttöönsä matalasta kulttuurista.

Esimerkiksi Risto Turunen (1995, 21–22) näkee korkea/vakava – matala/kevyt -jaottelun ääripäinä, joiden väliin asettuvat korkea/kevyt ja matala/vakava -kategoriat. Korkea/kevyt koetaan Turusen mukaan hyvänä viihteenä ja se on eliitin hyväksymää. Esimerkiksi operetti ja tietyt jazz-musiikin tyyli ovat tästä hyviä esimerkkejä. Matala/vakava -kategoriaan Turunen näkee kuuluvan eliitin hyväk-

symän ja muokkaaman kansankulttuurin, joka on leimannut esimerkiksi järjestökulttuureita (ks. esim. Kurkela 1989).

Nämäkin korkean ja matalan suhteita kuvaavat kategoriat saattavat tuntua analyttisesti liian yleisiltä, sillä kuten Lehtonen (1996/98, 100–101; 1999) toteaa, myöhäismodernissa kulttuuri (ihmisten arkipäivän elämä) on sitoutunut vahvasti viestinnällisiin medioihin ja samalla taide, populaarikulttuuri ja arkielämä ovat sekoittuneet yhä monimutkaisemmin toisiinsa. Seurauksena on ollut se, että ”taiteen” ja ”populaarin” määrittelijät ovat joutuneet entistä vaikeamman tehtävän eteen. Hyvä esimerkki tästä on *Kolmen tenorin* (José Carreras, Plácido Domingo ja Luciano Pavarotti) saama julkisuus 1990-luvun alkuvuosina. Heidän voidaan katsoa kuuluvan Turusen (1995) luokituksessa kevyt/korkea –luokkaan siinä mielessä, että laulajat edustavat taidemusiikki-instituutiota ja heidän konserttinsa olivat alunperin myös eliitin hyväksymää viihdettä. Kuitenkin konserttien yleisömäärän, puitteiden ja artistien saaman julkisuuden kasvaessa konserttien katsottiin lähestyvän populaarikulttuurin kategoriaa. Tämä puolestaan synnytti värikästä keskustelua esimerkiksi suomalaisessa musiikkilehdistössä siitä, miten ilmiöön tulisi viime kädessä suhtautua. (Ks. Piipponen 1999.)

Populaarikulttuurin näkeminen yksinkertaisesti ”alistettujen” kulttuurina ei myöskään johda kovin pitkälle. Tätä korostaa edellä siteeraamani Hall (1992), mutta myös Risto Turunen (1995, 25), jonka mielestä yksi keskeisimmistä populaarikulttuurin piirteistä on, että se pyrkii pakenemaan määritelmiä: akateeminen tutkimus tavoittaa matalaa vain viiveellä ja tuolloin populaarikulttuurin innovatiivisuus ja voima ovat jo jossain muualla. Toisin sanoen populaarikulttuuri pyrkii näin vastustamaan ”akateemisen merkityksenannon kolonisaatiota”. Tästä seuraa se, että ”matalaa” kulttuuria on mahdotonta lopullisesti tavoittaa ja sitä koskevat määrittelyt ovat aina rajallisia ja historiallisia. (mts.)

Kolmas monien nykykulttuurintutkijoiden huomio on, että populaarikulttuuria kokonaisuudessaan leimaavat hyvin erilaiset jännitteet ja ristiriidat. Toisin sanoen esimerkiksi populaarimusiikista ei voi puhua yhtenäisenä ja yhdenmukaisena kokonaisuutena. Tästä hyvä esimerkki on edellä mainitsemani populaarimusiikkijulki-

suuteen liittyvä piirre jaotella populaarimusiikin artisteja ja tyylejä ”autenttisiin” ja ”epäautenttisiin”. Toinen varsin keskeinen näkökulma populaarimusiikin kentän sisäiseen dynamiikkaan on liittynyt siihen, kuinka sukupuoleen liittyviä representaatiota muodostetaan ja tulkitaan (esim. Dibben 1999; Middleton 1995; Modinos 1994; Whiteley 2000). Tutkimuksissa on tuotu esille esimerkiksi niitä tapoja, joilla stereotyyppisiä naiskuvia on muodostettu erityisesti rockteollisuudessa (ks. erit. Dibben 1999 ja Modinos 1994).

Feminiinisuuden käsitteellä on populaarikulttuurissa usein myös sinällään pyritty viittaamaan alhaiseen ja banaaliin. Esimerkiksi Bruce Johnson (1999, 1–26) tuo esille sen, kuinka mikrofonin käytön yleistymisen 1930-luvun australialaisessa jazzissa merkitsi kriitikoiden ja myös laulajien mielestä musiikin banalisoitumista. Mikrofonin syrjäytti klassiselle tekniikalle perustuvan laulamisen – joka oli ollut välttämättömyys kuuluvuuden kannalta operettisaleissa – ja mahdollisti pehmeän, kuiskauksenomaisen laulutavan (*crooning*). Samalla uusi tekniikka laajensi laulun ilmaisuskaalaa, sillä esimerkiksi miesten oli nyt mahdollista laulaa korkeita ääniä. Kuitenkin uusi laulutapa herätti voimakasta vastustusta ja mikrofonilaulua pidettiin ”voimattomana”, ”feminiininä”.<sup>5</sup>

### *Populaarimusiikki vaihtoehtoisena modernina*

Ehkä pisimmälle menevän uuden tulkinnan erityisesti populaarimusiikin asemasta ja sen merkityksestä nykyculttuurissa on esittänyt Lawrence Grossberg (1998), joka on halunnut sanoutua irti populaarikulttuurin *toiseuden* korostamisesta. Grossberg (ma.) esittää modernin järjen (kantilaisuuden) kritiikissään, että tämän tyyppinen puhe itse asiassa pyrkii pitämään populaaria otteessaan. Hänen mielestään tulisikin pikemminkin kysyä, mitä positiivista populaarissa artikuloituu, kuin vain korostaa sen marginaalisuutta. Grossberg näkee populaarikulttuurin ”eloonjäämissysteeminä” (system of sur-

5. Kuitenkin kokonaisuudessaan Johnsonin (1999) tutkimuksen tavoitteena on osoittaa, kuinka naisilla oli merkittävä osuus australialaisen jazzin kehityksessä juuri siksi, että he aktiivisesti ottivat käyttöön uuden teknisen innovaation.

vival, ma. 22), jota määrittää pikemminkin intohimo – joka ei yksinomaan merkitse seksuaalista mielihyvää, vaan mielihyvää yleensä – kuin se, että toimijat pyrkisivät aktiivisesti antamaan toiminnalleen merkityksiä; toisin sanoen että he pyrkisivät eksplisiittisesti *sanomaan* jotakin. Kaiken kaikkiaan mielihyvän voi tässä ymmärtää tekijäksi, jota määrittää kokonaisvaltaisuus, hetkellisyys ja fyysisyys. Erityisesti populaarimusiikki, joka useimmiten näyttää merkitsevän Grossbergille rockia, on hänelle eloonjäämissysteemi, joka ei tule ymmärrettäväksi merkityksen käsitteen avulla, tai kuten nykykulttuurintutkimuksessa yleisemmin muotoillaan, välittyneisyyden (*Vermittlung, mediation*) tarkastelussa:

Esittäkseni asian yksinkertaisesti, populaarimusiikin alue sisältää lukuisia tiloja, jotka eivät toimi kantilaisen logiikan mukaisesti ja jotka ovat avoimia kaikille. Populaarimusiikki synnyttää sellaisia elämis- ja elämysmaailmoja, jossa välittymisen logiikka ei operoi eikä pysty operoimaan, huolimatta akateemisen maailman kaikista pyrkimyksistä kesyttää populaarimusiikki ja palauttaa se välittymisen logiikan piiriin (toisin sanoen pyrkimyksistä tehdä siitä kulttuuria).<sup>6</sup>

Populaarikulttuuri on Grossbergille (ma. 23–24) ikään kuin saareke modernissa kulttuurissa, ”vaihtoehtoinen moderni”, jolle on ominaista kuuloaistin keskeisyys (modernia kulttuuria määrittävät tavallisimmin näköhavainnot), sidoksellisuus arkipäivän elämään, spatiaalisuus (moderni on ottanut ajan haltuunsa, mutta ei paikkaa) ja affektiivisuus. Kaiken kaikkiaan populaarikulttuuri ja populaarimusiikki luovat Grossbergin mukaan yksilöille ”maamerkkejä”, joiden avulla on mahdollista navigoida jokapäiväisessä elämässä. Kuitenkin modernissa kulttuurissa mielihyvä kielletään painottamalla merkityksiä, esimerkiksi tutkijat pyrkivät löytämään vastauksia siihen, mitä pop-kappaleella halutaan *sanoa*. Grossbergin mielestä tämä osoittaa sen, kuinka populaarikulttuurin kulut-

6. ”To put it simply and boldly, the popular music is full of spaces of non-Kantianism and such spaces operate on the surface for all to enter; it operates with kind of economy of place-making where the logic of mediation does not and cannot operate, despite the best efforts of academics to domesticate it and to place it back into the logic of mediation. (i.e., to make it exist as culture)” (Grossberg 1998, 23.)

tajien ei katsota (tai tarkemmin: akateeminen maailma ei katso) kykenevän ymmärtämään omaa kulttuuriaan.<sup>7</sup>

Mielihyvä-käsitteen rinnalle Grossberg käyttää myös affektin käsitettä. Myös se liittyy populaarikulttuurin kokemuksellisuuteen, mutta määrittää sitä laajemmalla tasolla. Affekti voidaan ymmärtää panostamisena määrällisesti ja laadullisesti ”tiettyihin kokemuksiin, käytäntöihin, identiteetteihin, merkityksiin ja mielihyvään” (Grossberg 1995, 41–42). Affekti on siten ennen kaikkea sosiaalisen eron tekemistä ja osoittamista. Keskeisesti se liittyy fanikulttuureihin, joissa eron tekeminen muihin artisteihin/tyyleihin nähdessä on kaiken toiminnan lähtökohtana.

Vaikka Grossberg erittelee hyvin oivaltavasti populaarikulttuurin luonnetta ja toimintatapoja, voidaan hänen käsitystään siitä, että irtiotto modernista kulttuurista on mahdollinen, pitää romantisena (ks. Vainikkala 1998, 34). Tähän kritiikkiin on siinä mielessä helppo yhtyä, että myöskään Grossbergin näkökulma musiikkiin ei ole kovin analyttinen. Hän (ma. 23) ei tarkastele musiikkia sinällään, vaan puhuu esimerkiksi rock-musiikin yhteydessä muodostelmasta (rock formation). Tällöin hänen mielestään musiikillisilla tekijöillä ei ole viime kädessä paljoa merkittävyyttä rockissa, vaan ennen kaikkea merkittävyys piilee rock-kulttuurin toimintatavoissa.

Näkökulmassa on se romantisoimisen vaara, että rock nähdään ikään kuin ”puhtaana” tai ”turmeltumattomana” musiikinlajina. Kuitenkin esimerkiksi Richard Middleton (1990) on korostanut rockin moniaineksisuutta ja ainesten ristiriitaisuutta. Hyvä esimerkki tässä mielessä on rockin kulttihahmon, Elvis Presleyn musiikki, joka rakentui hyvin vastakkaisista aineksista: niin bluesin ”kansanomaisesta” raa’asta laulutavasta ja fyysisestä, seksuaaliseksi leimatavasta rytmistä kuin Tin Pan Alley -traditioon liitettävistä sentimentaalisista balladi-aineksista ja kaunissointisesta laulusta (mt. 18).

7. Grossbergin kritiikki ”merkityksen” ensisijaisuutta vastaan on myös kannanotto sen puolesta, että kulttuurintutkimuksessa teoria ja politiikka tulisi nykyistä selvemmin yhdistää – merkitysten tulkinta vie hänen mielestään tilaa kulttuurintutkimuksen poliittiselta projektilta. Siten myös populaarimusiikin tutkijan tulisi Grossbergin mielestä asettua tavalla tai toisella ”nuorison liittolaiseksi tai edustajaksi” (Grossberg 2000, 145–146).

Ristiriitaisuus ei nähdäkseni kuitenkaan estä sitä, etteikö musiikillinen tyyli, esimerkiksi tässä tapauksessa Elviksen musiikki tiettyssä paikassa ja tietyssä aikana voisi toimia niin, että se saisi vaihtoehtoisen modernin luonteen sillä tavoin kuin Grossberg vaihtoehtoisuuden määrittelee. Populaarimusiikkiin liittyviä artikulaatioita tulkittaessa onkin syytä pitää mielessä Turusen (1995) mainitsema populaarin kyky ”vastustaa akateemisen merkityksenannon kolonisaatiota”: uutta luovat artikulaatiot tapahtuvat aina ”jossakin toisaalla”. Toisin sanoen populaarimusiikin tyylien asema ja samalla merkitys muuttuu hyvinkin nopeasti ja tähän asemien muuttuvuuteen tulisi ensisijaisesti kiinnittää huomiota. Tällöin sen sijaan, että rockista puhutaan muodostelmana, tulisi yksityiskohtaisemmin nostaa esille niitä ajallisia ja paikallisia leikkauspisteitä, jossa populaarimusiikin tyylit tuottavat vaihtoehtoisen modernin piirteitä.

Yhteenvetona ”populaarin” luonteesta voidaankin todeta, että formaalit kriteerit kulttuurin ”korkean” ja ”matalan” sfäärin määrittelemiseksi eivät kannata pitkälle, koska tällöin sivuutetaan kokonaan sosiaalisia suhteita koskevat kysymykset. Ne ovat kuitenkin populaarikulttuurin aseman ymmärtämisen kannalta keskeisiä, sillä kuten populaarikulttuurin historiallisia diskursseja tarkastellut Morag Shiach (1989) toteaa, määriteltäessä ”populaaria” määritellään samanaikaisesti myös sosiaalisia suhteita, yhteiskuntaluokkaa, sukupuolta ja arvoja koskevia kysymyksiä. Näitä määrittelyjä tarkastelemalla on mahdollista pohtia Hallin (1992, 246–262) tapaan, millaisia ovat kunakin aikana populaarikulttuurissa vallitsevat vastarinnan ja mukauttamisen prosessit eli miten kulttuurintuotteiden paikka populaarikulttuurin kentällä muuttuu pitkällä aikavälillä. Formaaleista erottelukriteereistä eroon pyrkivä ja sosiaalisten suhteiden tarkastelua korostava näkökulma ”populaariin” on myös Middletonin (1990) topografinen lähestymistapa, jota esitelin edellisessä luvussa.<sup>8</sup>

8. Kysymys ei kuitenkaan ole siitä, että esimerkiksi esteettiset kategoriat tulisi kieltää tai hylätä, ne ovat kuten johdantoluvussa totesin arkipäivää, keskeinen osa sosiaalista elämäämme ja niistä sinällään muodostuu oma rationaalisuuden alueensa. (Fornäs 1998, 251.)

Edellä sanotusta huolimatta populaarikulttuurin arvovapaaseen tarkasteluun on vaikea päästä. Akateemisen tutkimuksen piirissä viisari onkin heilahdellut ääripäästä toiseen: populaarikulttuuriin suhtauduttiin pitkään pääsääntöisesti penseästi, oli sitten tutkijan viitekehys ”porvarillinen” tai ”marxilainen”, kun taas 1980- ja -90-luvuilla eräät populaarikulttuurin tutkijat, kuten John Fiske (esim. 1989), ovat päätyneet lähes populismiin populaarikulttuurin puolustelemissa.

Kuitenkin seuraava kysymys on, miten konkreettisesti tarkastella populaarimusiikkia moniaineksisina ja monitasoisina kulttuurisina teksteinä, jotka ilmentävät erilaisia sosiaalisia suhteita. Edellä esitelty teoriaperinne kyllä osoittaa populaarin tarkastelun problematisuuden, mutta ei anna vielä kovin yksityiskohtaisia välineitä teoreettisen tarkastelun tueksi. Aloitan tarkastelun akkulturaation käsitteestä, jota useimmin on käytetty populaarimusiikin tutkimuksessa muutoksen kuvaajana.

### *Akkulturaatio-teoria musiikillisen muutoksen kuvaajana*

Tämä tutkimus on populaarimusiikin historiankirjoitusta, mutta kuitenkin perinteisestä hieman poikkeavassa mielessä. Kysymys ei ole suoranaisesti pop- tai rock-musiikin historiankirjoituksesta, vaikka tutkimus on saanut keskeiset vaikutteensa 1980- ja 1990-luvuilla syntyneistä, pääosin rock- ja pop-musiikkia käsittelevistä populaarimusiikin tutkimuksen suuntauksista. Näille tutkimuksille on ominaista ollut kriittisyys ja teoreettisuus, jonka avulla rock- ja pop-musiikin julkisuuskuvaa leimaavasta henkilöhistoriallisesta lähestymistavasta on haluttu päästä irti moniulotteisempien tulkintojen luomiseksi (ks. esim. Negus 1996, 136–163). Kuitenkin henkilöhistoriallisillakin näkökulmilla on merkityksensä, eikä akateeminen ”kriittisyys” ole välttämättä taannut hyvää lopputulosta. Popin ja rockin historiankirjoitus onkin usein asettunut akateemisen maailman marginaaliin, jolloin siihen on vaikuttanut keskeisesti myös harrastajien ja fanien panos. Hyvä esimerkki tästä on Charles Gillettin (1983) *Kaupungin syke*. Pidemmälle menevän historiallisen perspektiivin ja metodologian luomisessa keskeisessä asemassa ovat

olleet Iain Chambersin (1985) *Urban Rhythms* ja erityisesti Richard Middletonin (1990) *Studying Popular Music*.

Uudenlainen kiinnostus populaarimusiikin historiaa kohtaan on myös nostanut esiin kysymyksen alueellisista ja kansallisista erityispiirteistä. Populaarimusiikkia ei ole tarkasteltu enää ”ylikansallisenä massakulttuurina” tai pienten kulttuurien uhkana, vaan oma-lemmaiset tyylit – yhdistelmät ”omista” ja ”vieraista” aineksista – on nähty merkityksellisiksi. Hyviä esimerkkejä tästä ovat Lars Lilliestamin (1996, 1998) ruotsalaisen rock- ja pop -musiikin historiaa koskevat tutkimukset.

Kuitenkaan akateeminen rock- ja pop -musiikkia koskeva historiankirjoitus ei ole syntynyt tyhjästä, vaan sillä on ollut kosketuskohtansa esimerkiksi etnomusikologiseen teoriaperinteeseen. Tämän vuoksi alunperin antropologiasta (erityisesti Redfield & Linton & Herskovits 1936) peräisin oleva akkulturaation käsite on kuulunut monen populaarimusiikintutkijan peruskäsitteistöön (esim. Jalkanen 1989, Lilliestam 1988 ja 1998). Sen avulla on pyritty saamaan otetta musiikkityyleissä ilmenevistä monitasoisista muutosprosesseista, jotka ovat seurausta erilaisten kulttuurivaikutteiden kohtaamisesta.

Akkulturaatioteorian merkittävimpiä käyttäjiä ja kehittäjiä ovat olleet Melville J. Herskovits (1938), Peter Murdock (1956) ja Wolfgang Laade (1971). Yleisen määritelmän mukaan akkulturaatiolla tarkoitetaan kulttuurin muokkautumista ja muuntumista kahden kulttuurin kohtaamisen seurauksena. Usein kohtaamiseen ajatellaan liittyvän valta-aspektin, ts. valtakulttuuri on vahvempi suhteessa toiseen. Kuitenkaan hallitseva kulttuuri ei usein tietoisesti pyri muuttamaan alisteista kulttuuria, vaan vaikutus on epäsuoraa: alisteiseen kulttuuriin valikoituu tiettyjä uusia elementtejä (ks. Anttonen 1984, 16–20).

Vaikka akkulturaation käsitettä käytetään suhteellisen paljon etnomusikologiassa ja populaarimusiikin tutkimuksen piirissä, sen taustalla oleva teoriaperinne ei ole enää 1990-luvulla juuri kiinnostanut tutkijoita. Tähän on luonnollisesti ollut syynä yhteiskunta- ja sosiaalitieteiden yleisen paradigman muuttuminen, jonka myötä akkulturaatioteorian hajanaisuus ja mekanistisuus on noussut



kritiikin kohteeksi. On esimerkiksi korostettu sitä, että nykykulttuureissa tuskin on löydettävissä enää ”puhtaita” kulttuureita, joiden muovautuminen olisi seurausta vain tietynlaisista kulttuuri-kontakteista. Lisäksi akkulturaatioteoriassa on nähty olevan rasistisia ja etnosentrisiä piirteitä. (Kartomi 1981, 230–234.)

Kuitenkaan akkulturaatio-käsitteen käyttökelpoisuutta musiikillisen tyylin historiallisessa tarkastelussa ei voi kokonaan kieltää. Sen osoittaa esimerkiksi Pekka Jalkasen (1989) jazzkulttuurin muutosta 1920-luvun Helsingissä tarkasteleva väitöskirja. Jalkanen yhdistelee tutkimuksessaan keskeisiä akkulturaatio-teorioita, vaikkakin Laaden (1971) teoria saa keskeisimmän sijan. Siinä akkulturaation nähdään koostuvan valikoinnista (Selektion), omaksumisesta ja liittämisestä (Adaption und Integration), kompensatiosta (Kompensation) sekä poisjätöstä (Elimination). Viides kategoria kuvaa tilannetta, jossa kaksi kulttuuria elävät rinnakkain, mutta niiden välillä ei ole juuri vuorovaikutusta. Jos kuitenkin kulttuurivaikutteita liittyy toisiinsa, kysymys on tällöin yhdistymisestä (Addition). (Laade 1971, 427–433.)

Keskeistä akkulturaatio-prosessissa on, että kulttuuripiirteiden valikoituminen ei tapahdu päämäärättömästi. Valintatilanteessa suositetaan sellaisia piirteitä, joiden liittäminen omaan kulttuuriin ei tuota suuria vaikeuksia. Esimerkiksi 1920-luvun suomalaiseen jazz-iskelmään omaksuttiin Jalkasen (1989, 315–317) mukaan paljon vaikutteita saksalaisesta schlagerista, koska se oli melodiatyypiltään lähellä suomalaista rekilaulua. Valikoitumisen jälkeen ovat vuorossa omaksumis- ja liittämisprosessit. Ne voidaan ymmärtää käytännössä, esimerkiksi musiikkityyleinä, joissa oman ja vieraan kulttuurin elementit kohtaavat. Edellä mainittua esimerkkiä jatkaakseen *Dallapé*-yhtyeen repertuaari ja esitystapa 1920-luvun lopussa ovat yksi esimerkki omaksumis- ja liittämiskäytännöistä. Yhtyeen musiikissa suomalaisen tanssimusiikin melodisiin piirteisiin (venäläinen romanssi) ja sointimaailmaan (haitari) yhdistyi vähitellen niin ragtimen rytmisiä piirteitä, uusia muotorakenteita (AABA) kuin soittimiakin (saksofoni). (Jalkanen 1989, 313–321.)

Usein omaksumis- ja liittämisprosessien aikana tapahtuu kompensatiota, jolloin uusi piirre korvaa vanhan, tai poisjättöä: tietyt

ainekset katoavat kokonaan. Silloin kun uusi kulttuuripiirre integroituu akkulturaatioprosessin seurauksena joko osittain tai kokonaan vastaanottavaan kulttuuriin, Jalkanen (mt.) puhuu kulttuurifuusiosta. 1920-luvun suomalaisessa jazzkulttuurissa tämäntyyppistä fuusiota edusti ns. haitarijazzin synty. Puolestaan silloin kun uusi piirre on omaksuttu lähes sinällään, Jalkanen puhuu kulttuurilainasta. Tästä esimerkkinä 1920-luvulla oli ragtime, joka ei alkuvaiheessa juuri eronnut eurooppalaisista esikuvistaan. Myöhemmistä suomalaiselle populaarimusiikille ominaisista fuusioista hyvä esimerkki on tango. Tosin siinä alkuperäisestä argentiinalaisesta tangoista ei ole juuri mitään jäljellä, vaan melodia, harmonia ja erityisesti rytmirakenteet ovat muuttuneet huomattavastikin. (ks. esim. Suutari 1993, Koivusalo 1994.)

Kaiken kaikkiaan akkulturaatio-teoria tekee ymmärrettäväksi pitkän aikavälin kulttuurikosketusten seurauksia musiikissa ja luo laajan viitekehyksen niiden ymmärtämiselle. Esimerkiksi Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela (1995) ovat esittäneet akkulturaatioteoriaan nojautuen, että suomalaisen populaarimusiikin historian yleinen kehityslinja tulee ymmärrettäväksi, kun sitä tarkastellaan kolmen suuren emoperinteen, klassis-romanttisen taidemusiikin, 1800-luvun lopun kansanmusiikin ja afroamerikkalaisen perinteen integroitumisen näkökulmasta. Myös uusi laulu oli osa tätä integraatioketjua. Siinä suomalainen iskelmä- ja kansanmusiikkiperinne nivoutui osaksi angloamerikkalaista pop- ja rock-musiikkia, folkia ja myös saksalaisen agit prop-perinteen poliittista musiikkia.

Tässä tutkimuksessa näkökulmani musiikilliseen muutokseen on luonteeltaan hieman erityyppinen kuin akkulturaatio-teorian yleensä. Tavoitteeni on selvittää millaisista aineksista uusi laulu rakentui, mutta samalla kiinnitän huomiota näiden ainesten välisiin niveltyksiin ja suhteisiin. Nämä niveltykset eli artikulaatiot nostavat esiin eritasoisia historian ja sosiaalisen elämän mukanaan tuomia jännitteitä ja ristiriitoja. Tämäntyyppinen kysymyksenasettelu perustuu kokonaisuudessaan eri tutkimusperinteeseen akkulturaatio-teoriaan nähden. On siis syytä pohtia millaisia näkökulmia artikulaatio-käsitteen käyttö avaa musiikintutkimuksessa ja miten

sen avulla on mahdollista tarkastella myös etnomusikologian tutkimusperinteeseen liittyvää problematiikkaa.<sup>9</sup>

### *Artikulaatio-käsite ja musiikintutkimus*

Artikulaatio-käsitteen taustalta on löydettävissä laajempi yhteiskunta- ja humanistisia tieteitä koskeva paradigmanmuutos, jota käsitte- len lyhyesti seuraavassa. Sen jälkeen tarkastelen paradigman muutoksen näkökulmasta etnomusikologista teoriaperinnettä ja erityisesti tekstin ja kontekstin käsitteiden hahmottamista.

Artikulaation käsite on peräisin Antonio Gramscilta, mutta merkittävästi sitä ovat kehittäneet Ernesto Laclau ja Chantal Mouffe (1985). Myöhemmin käsite on kuulunut Birminghamin koulukunnan kulttuurintutkijoiden peruskäsitteistöön. Käsitteen keskeinen teoreettinen merkitys kulttuurintutkimuksen kannalta on ollut siinä, että se korostaa prosessuaalisuutta, kulttuuristen tekstien ja niitä ympäröivien kontekstien vuorovaikutusta. Näkökulmaan on liittynyt myös kriittinen, valtasuhteita pohtiva sävy. Michel Foucaultin (1972) tiedonarkeologisten periaatteiden mukaisesti tekstejä on alettu tarkastella diskursiivisina muodostelmina, joukkona historiallisesti määräytyneitä ilmaisuja. Tutkijan tehtävänä on ollut muodostelmiin liittyvien ilmaisun ehtojen sekä niihin sisältyvien paikkojen, asemien ja sosiaalisten verkostojen analysoiminen. Näin ajateltuna ”puhdasta” tai ”riippumatonta” lausumaa ei ole olemassa; aina voidaan kysyä, kuka puhuu, missä puhuu ja millaisten ehtojen vallitessa.<sup>10</sup>

Toisin sanoen kulttuurintutkimus on nostanut esiin yhteiskuntaelämän merkitysvälitteisyyden tarkastelun eli niiden merkitystul-

9. Huomautettakoon, että en väitä, että artikulaatio-käsite olisi musiikintutkimuksen piirissä tai erityisesti populaarimusiikin tutkimuksessa uusi keksintö. Se on kuulunut implisiittisesti tai eksplisiittisesti moniin tutkimuksiin 1980-luvulta alkaen (ks. erityisesti Middleton 1990). Mitä tässä haluan painottaa on se, miten käsite teoreettisesti ohjaa kysymyksenasettelua, avaa uudenlaisia näkökulmia musiikintutkimukseen ja samalla antaa mahdollisuuden esimerkiksi etnomusikologisen teoriaperinteen reflektointiin.

10. Hyvä esimerkki tämäntyyppisen lähestymistavan soveltamisesta musiikkikulttuurin tarkastelemiseen on Sanna Taljan väitöskirja (1998) *Musiikki ja kirjasto*.

kintojen ja tulkintasääntöjen hahmottamisen, joiden varaan sosiaalinen elämä rakentuu.<sup>11</sup> Näkökulman yhteydessä on puhuttu ns. lingvistiksestä käänteestä, mikä kiteyttää ajattelutapaan liittyvän epistemologisen peruspiirteen. Sosiaalisia prosesseja ei tarkastellakaan kaksijakoisesti siten, että niiden ajateltaisiin muodostuvan ”todellisesta” perustasta ja todellisuutta koskevasta, taiteissa tai ideologioissa esiin tulevista tulkinnoista, vaan sosiaalisten prosessien – niiden sisältämien käsite-erottelujen ja ajatuskehysten – ajatellaan itsessään rakentavan todellisuutta (Alasuutari 1997, 17).

Ajatus, jonka mukaan merkitykset eivät ole annettuja, vaan niitä aktiivisesti rakennetaan sosiaalisissa käytännöissä, on johtanut myös siihen, että merkityksen käsite on saanut uudenlaisen painotuksen. Käsite merkityksistä erillisinä, täysimuotoisina tiedon objekteina on kadonnut ja tilalle on tullut moneen suuntaan osoittava suhteiden ketju. Juuri tämä on johtanut siihen, että tekstin ja kontekstin käsitteet ovat joutuneet uudelleenarvioinnin kohteiksi. (Ks. esim. Lehtonen 1996/98.)

### *Etnomusikologian konteksti -käsitteestä*

Edellä kuvatun artikulaatio-käsitteen määrittelyn voidaan periaatteessa katsoa käyvän yksiin etnomusikologisen viitekehyksen kanssa. Molemmassa tavoitteena on ollut mahdollisimman holistisen kuvan luominen tutkittavasta ilmiöstä, mikä on merkinnyt huomion kiinnittämistä tekstien ja kontekstien vuorovaikutukseen (ks. esim. Moisala 1991, 120). Tästä huolimatta ns. modernissa, 1950-luvun jälkeen kehittyneessä etnomusikologiassa kontekstin käsite on jäänyt lähes problematisoimatta. Se on yleensä ymmärretty suhteellisen mekaanisesti ”ympäröivänä tekijänä”. Syy tähän on nähdäkseni ollut se, että holismiin pyrkivä ja hengeltään hermeneuttinen kysymyksenasettelu on etnomusikologiassa usein yhdistetty luonteeltaan vastakkaiseen positivistis-funktionalistiseen viitekehyk-

11. On kuitenkin syytä korostaa, että kulttuurintutkimus ei ole millään tavoin yhtenäinen kokonaisuus, vaan se sisältää lukuisia, usein voimakkaastikin ristiriidassa olevia perspektiivejä. Esimerkiksi edellä toin esille Grossbergin (1998) kritiikkiä merkitysvälitteisyyden korostamista kohtaan.

seen. Tämä modernin etnomusikologian alkuvaiheelle tyypillinen lähestymistapa näyttää johtaneen asetelmaan, jossa teksti ja konteksti mielletään täysin erillisiksi ja tämän jälkeen niiden välisiä suhteita pyritään identifioimaan etsimällä yleispäteviä kaavoja ja mekanismeja.<sup>12</sup>

Erityisen selvästi kyseinen problematiikka tulee esiin esimerkiksi Alan P. Merriamin (1964) ja Alan Lomaxin (1968/71) tutkimuksista. Merriamin osalta lähestymistapa on ymmärrettävissä musiikintutkimuksen arvonnostamiseen tähtäävänä projektina antropologiassa. Hänen tavoitteenaanhan oli nostaa etnomusikologia ”vakavasti otettavien” tieteiden joukkoon ja osoittaa, että musiikki oli merkittävä tekijä kulttuurin ymmärtämisessä ja selittämisessä. Ei liene yllätys, että Merriam pyrki rakentamaan selityksensä eksaktisti ja luonnontieteiden ihanteiden mukaisesti, olihan se 1950- ja 60-lukujen vaihteessa ”tieteellisyyden” tae. Hyvä esimerkki pyrkimyksistä kohottaa etnomusikologian statusta tieteenä on myös Alan Lomaxin (emt.) tutkimus maailman laulutyyleistä. Kuitenkin etsiessään laulutyylien ja yhteiskunnan/yhteisöjen välisiä yhteyksiä hän päätyi ehkä tahtomattaankin vulgaarimarxismiin esittäessään, kuinka tietynlaiset sosiaaliset struktuurit suoraviivaisesti korreloivat tietynlaisten musiikillisten piirteiden kanssa. Seikan nosti esille jo Marcia Herndon (1974), vaikka hänen kritiikkinsä kärki kohdistui ennen kaikkea metodologisiin valintoihin: luonnontieteistä omaksuttu ajattelutapa johti helposti a priori -olettamuksiin, jotka palautuivat pikemminkin tutkijan omaan kuin tutkittavaan kulttuuriin. (ks. myös Skog 1991, 5–9.)

Siten etnomusikologinen ”ymmärtäminen” on tehty pitkälle mekanististen mallien avulla; musiikin ja yhteiskunnan välille on etsitty yhteyksiä, mutta yhteyksien luonteesta ei ole oltu juuri kiinnostuneita (ks. myös Walser 1993, 35–37). Tämä tulee näkyviin esimerkiksi kysymyksenasetteluissa: etnomusikologinen musiikki-analyysi on useimmiten keskittynyt musiikin rakenneperiaatteisiin

12. En kuitenkaan väitä, että esimerkiksi Moisan (1991) oma tulkinta olisi suoranaisesti tämä. Artikkelin on luonteeltaan esittelevä ja opetusmateriaaliksi tehty. Tämän vuoksi kirjoittajan omat näkemykset eivät pääse kovin hyvin esille. Toisaalta Moisan samassa artikkelissa esittelemä kognitiivisen musiikkitieteen suuntaus sisältää aineksia tekstin ja kontekstin moniulotteisemmalle tulkinnalle.

ja musiikin sisäisen logiikan hahmottamiseen. Sen sijaan sellaiset musiikkiin kiinteästi liittyvät aspektit, kuten esitystilanne, esitystapa sekä siihen liittyvä vuorovaikutus, ruumiillisuus, affektit ja emootiot ovat jääneet suhteellisen vähälle huomiolle ainakin etnomusikologian valtavirrassa.<sup>13</sup> Tämän seurauksena myös merkityksen käsite on jäänyt sivuun. Esimerkiksi Allan Merriam (1975, 61, Skogin 1991, 8 mukaan) suhtautui musiikin merkitysten tarkasteluun epäillen sen vuoksi, että lähestymistapa ei tuottanut yleistettävää, vertailukelpoista tietoa.

Kuitenkin juuri artikulaatio-käsitteen soveltaminen kulttuurintutkimuksen viitekehyksen mukaisesti tarjoaa nähdäkseni mahdollisuuksia etnomusikologista lähestymistapaa leimaavien ristiriitojen ja puutteiden ylittämiseen. Ensinnäkin se luo yhdenlaisen teoreettisen perustan musiikin ”yhteiskunnallisuuden” tarkastelemiseen historiallisesti ja samalla liittää nykyculttuurin luontevasti tutkimuksen piiriin. Käsitteen avulla myös Shiachin (1989) muistutus populaarikulttuuriin liitettävien määritelmien muuttuvuudesta tulee paremmin ymmärrettäväksi. Tämä seikka on jo siinä mielessä keskeinen, että tänä päivänä mediajulkisuudessa käytävä kamppailu alakulttuurien ja ryhmien näkyvyydestä perustuu yhä keskeisemmin erilaisten kulttuuriainesten, esimerkiksi musiikillisten genrejen ja tyylien sekoittamiseen.<sup>14</sup>

13. On syytä korostaa, että tässä kritiikkini kohteena on erityisesti merriamilainen näkökulma, joka esimerkiksi suomalaisessa opetustraditiossa näyttää olevan keskeisin. Sen sisältämät ristiriidat ovat ehkä siksi jääneet vähälle huomiolle, että etnomusikologian kriittistä oppihistoriaa ei ole kirjoitettu. Historiallista perspektiiviä tieteenalan luonteeseen ja kehitykseen onkin vaikea saada, mikä puolestaan on johtanut siihen, että tutkimustraditiot omaksutaan ilman, että niiden sidoksista ollaan tietoisia.

14. Sinällään etnomusikologian tutkimusnäkökulmien historiattomuuteen on jo aiemmin kiinnitetty huomiota. Esimerkiksi Vesa Kurkela (1991, 86–101) tuo esille etnomusikologian metodologiaa käsittelevässä artikkelissaan sen, kuinka historiallinen näkökulma nostaa esiin kokonaan uudenlaisia tutkimusaineistoja, esimerkiksi audiovisuaalisia aineistoja, lehtikirjoitusaineistoja, kaunokirjallisuutta jne. Historiallinen tarkastelu on hänen mielestään myös siinä mielessä merkittävää populaarimusiikin tutkimuksen kannalta, että se tuo uusia näkökulmia musiikkigenrejen välisten suhteiden tarkasteluun.

### *Musiikki, merkitys ja artikulaatio*

Merkityksistä puhuminen musiikin yhteydessä on yleensä koettu problemaattiseksi. Musiikkihan ei ole merkki siinä mielessä, että siitä voitaisiin erottaa merkitsijä ja merkitty samalla tavoin kuin kielessä. Kuten Eero Tarasti (1996, 427–428) toteaa, musiikkisemiotikka onkin useimmiten tarkastellut musiikkia lähinnä pyrkimällä konstruoimaan erilaisia sääntöjoukkoja, generatiivisia kieliopeja ja tyylisääntöjä.

Kuitenkin sitä mukaa kun hermeneuttiset ja jälkistrukturalistiset tutkimussuuntaukset ovat saaneet yhä enemmän jalansijaa musiikintutkimuksessa, tämäntyyppiset näkökulmat on nähty usein liian reduktionistisina. Tämän seurauksena onkin alettu korostaa sitä, kuinka merkitysten muodostumisprosessia tulisi tarkastella subjektin ja objektin välisen vuorovaikutuksen, kommunikaation näkökulmasta (ema. 429). Vaikka ajatus on sinällään helppo hyväksyä, ovat keinot ja analyysimenetelmät musiikin merkitysten hahmottamiseksi tästä perspektiivistä olleet vähissä.

Omassa artikkelissaan Tarasti (1996) esittelee musiikillisiin situaatioihin perustuvan lähestymistavan. Tässä tutkimuksessa olen kuitenkin valinnut toisen näkökulman, jonka myös Tarasti mainitsee, eli musiikillisen merkin kontekstuaalistamisen juuri edellä kuvaamaani kulttuurintutkimuksen peruskäsityksiin nojautuen. Tällöin musiikillinen merkki ymmärretään, kuten John Shepherd ja Peter Wicke (1997, 21) tuovat esille omassa musiikin merkitysten tarkastelua koskevassa teoretisoinnissaan, ”tyhjänä” merkinä: merkitsijän (soivan musiikin) voidaan katsoa saavan rajattoman määrän merkityksiä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että merkitysten muodostumisprosessi olisi mielivaltaista. Sen sijaan Shepherdin ja Wicken ajattelun lähtökohtana on se, että ihmiset liittävät merkityksiä heitä ympäröivään äänimatriisiin esimerkiksi historiallisen tilanteen, yhteiskunnallisen aseman ja arvojen pohjalta: äänet/musiikki ”kutsuu esiin” mahdollisia merkityksiä, mutta viime kädessä merkitykset määräytyvät ainutkertaisen artikulaation tuloksena. Toisin sanoen merkitykset eivät ankkuroidu: niille on löydettävissä paikka, mutta ei pohjaa (vrt. Vainikkala 1998, 40).

Edellä kuvattuun tulkintaan näyttää pyrkivän esimerkiksi John Richardson (1996, 454) esittäessään, että musiikillista kokemusta on mahdollista tulkita lukemisen tapaan dialektisena prosessina, joka nostaa esiin erilaisiin konteksteihin ja historiaan sidottuja intersubjektiiivisia tulkintakäytäntöjä, vaikka näitä tulkintakäytäntöjä ei ole mahdollista osoittaa samaan tapaan kuin kielessä.

En kuitenkaan halua kokonaan kiistää, etteikö musiikin materiaaliin ja rakenteellisiin ominaisuuksiin voisi kytkeytyä piirteitä, jotka ovat syntyneet pitkällä aikajänteellä ja joiden tavalla tai toisella voidaan katsoa luovan merkityksiä.<sup>15</sup> On esimerkiksi mahdollista pohtia sitä, liittyykö laulutyylien metrisiin rakenteisiin tietyllä kulttuurialueella piirteitä, joiden voidaan katsoa vaikuttavan niiden käyttöyhteyksiin ja tätä kautta merkityksiin, joita musiikille on annettu. Päinvastoin tämä on mielestäni hyvin haasteellinen ja kiinnostava kysymys. Kuitenkin katson, että pitkän historiallisen aikajänteen tuloksena mahdollisesti syntyneet merkitykset, joita voidaan tulkita esimerkiksi käyttöyhteyksien kautta, eivät pysty tyhjentävästi selittämään musiikkia. Varsinkin mitä enemmän aineistoa musiikin välittymisestä ja vastaanotosta on olemassa, sitä paremmin pystytään etsimään Richardsonin mainitsemia tulkintakäytäntöjä. Toisin sanoen voidaan pohtia, sitä kuinka musiikki on osa sosiaalista elämää, ihmisten kokemusmaailmoja, erilaisia sosiaalisia asemia ja valtapyrkimyksiä tiettyinä aikoina ja tietyssä historiallisessa tilanteessa.

Merkitysten muodostumisprosessi musiikissa on kokonaisuudessaan hyvin monimutkainen prosessi ja sen vuoksi siinä tulisi välttää historiallista reduktionismia, joka kääntyy helposti myös ideologiseksi. Sen sijaan dialoginen lähestymistapa, joka hyväksyy musiikkiin liittyvien merkitysten moneuden, mutta joka on avoin (hyvinkin pitkälle) historialliselle perspektiiville, on nähdäkseni hedelmällisin lähtökohta.

15. Tähän kysymykseen pyrkii vastaamaan Tampereen yliopiston Kansanperinteen laitoksella vuoden 2001 alusta käynnistynyt projekti *Arkaaisen laulun musiikilliset modaliteetit suomalais-ugrilaisella kulttuurialueella*.



## Musiikin diskursiivisuus

Vuorovaikutusta korostava merkitysten tulkinta on ollut keskeisellä sijalla erityisesti ns. kulttuurisen musiikintutkimuksen ja tiettyjen populaarimusiikin tutkimuksen virtausten piirissä 1980-luvulta alkaen (ks. esim. Dibben 1999; Richardson 1996). Hyvä esimerkki viimeksi mainitulta alueelta on myös Robert Walserin (1993) heavy-kulttuuria koskeva tutkimus *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Walserin tutkimuksen keskeiskäsite on genre. Kuitenkin sen sijaan, että hän etsisi yksinomaan niitä piirteitä, jotka erottavat genren muista, tarkastelun kohteena onkin nyt se, miten genreä rakennetaan. Walser siis tarkastelee millä tavoin tietyt musiikilliset elementit tulevat merkittäviksi jopa siinä määrin, että niistä lopulta rakentuu konventioita (ks. myös Fornäs 1998, 213–218). Tosin sanoen Walser etsii intersubjektiivisia tulkintakäytäntöjä, joiden perusteella käsitykset ”aidosta” ja ”oikeasta” heavy-musiikista syntyvät. Walser (1993, 27–28) korostaakin genren hahmottamista joustavana kategoriana, Mikhail Bakhtinin käsittein ”odotusten horisonttina”, jossa sekä rakennetaan konventioita että puretaan niitä.

Walserin analyttinen käsite genren rakentumisen tarkastelussa on musiikillinen diskurssi. Musiikillisen diskurssin muodostavat tietyt harmoniset, melodiset ja rytmiset piirteet, mutta myös (sähkökitaran ja laulun) äänenväri, äänen voimakkuus ja kitarasoolojen keskeisyys. Nämä piirteet nousevat esiin muusikkojen puheesta, mutta ne ovat myös osa fanien ”odotusten horisonttia” eli luovat käsityksiä siitä, miltä heavy-musiikin tulisi kuulostaa. Tällä tavoin musiikin ominaisuudet ovat luomassa yleisiä heavyyn liitettäviä käsityksiä esimerkiksi sukupuolirooleista tai mystisyyden ja kauhun kulttuurista.<sup>16</sup>

16. Shepherd ja Wicke (1997, 144) kritisoivat Walserin työtä siitä, että diskursiivisuuden tarkastelu jää hänen tutkimuksessaan siihen, että hän analysoi musiikkia ja fanien puhetta musiikista yhdessä. Tällöin Walserin analyysi kattaa Shepherdin ja Wicken mielestä vain sen, kuinka yksilöt rakentavat käsityksillään diskurssia, kun kysymyksenasettelun pitäisi – foucaultlaisen kritiikin saavuttamiseksi – pikemmin vastata siihen, kuinka musiikilliset ja lingvistiset diskurssit samanaikaisesti, vaikkakin eri tavoin, myös muovaavat niin merkityksiä kuin subjekteja. Mielestäni Walser ei kuitenkaan luovu Foucaultin tiedonarbeologian periaatteista. Tämä tulee näkyviin jo

Ensinnäkin on syytä todeta, että diskurssi-käsitteen käyttö musiikillisten piirteiden kuvaamisessa saattaa herättää kritiikkiä, sillä yleensä musiikki on ymmärretty luonteeltaan nimenomaan ei-diskursiivisena juuri sen vuoksi, että se ei ole kielen tapainen merkkien järjestelmä (ks. esim. Fornäs 1998, 202–204), ja silloin kun käsitettä musiikillinen diskurssi on käytetty, sillä on tarkoitettu puhetta musiikista eli ns. musiikin lingvististä diskurssia (ks. esim. Pekkilä 1988, 62–63). Esimerkiksi Fornäs (1998, 201) puhuukin musiikista diskurssien sijasta ”presentationaalisina symbolisina muotoina”<sup>17</sup>, joita voidaan tulkita vain kontekstuaalisina kokonaisuuksina. Kuitenkin tämän tyyppiseen tulkintaan näyttää myös Walser viime kädessä pyrkivän. Diskurssin käsite musiikista puhuttaessa on hänelle eräänlainen metafora, jolla hän korostaa periaatteessa samalla tavoin kuin Fornäs (emt.) sitä, että musiikilla on jokin erityinen tapa toimia kulttuurissa, mutta nämä toimintatavat ovat kiinteästi sidoksissa sosiaaliseen maailmaan:

”Musiikilliset merkitykset ovat aina sosiaalisesti ja historiallisesti sidottuja ja ne toimivat ideologisella kentällä, joka sisältää ristiriidassa olevia intressejä, instituutioita ja muistoja. Tämän vuoksi niitä on äärimmäisen vaikea analysoida. Problemaattisuus johtuu siitä, että analyysissä tulee ottaa huomioon kulttuurin kompleksisuus ja antagonismi. Tämä poststrukturalistinen näkökulma musiikkiin pitää kaikkea merkityksenmuodostumista väliaikaisena, eikä etsi (musiikin) rakenteisiin sidoksissa olevia ”totuuksia”, vaan pitää kaikkea merkityksenmuodostumista tekstien ja lukijoiden välisen vuorovaikutuksen perusteella syntyneenä. Edelleen se esittää, että subjektius ei rakennu yksinomaan kielen kautta, kuten Lacan on esittänyt, vaan myös musiikillisten kielten kautta.”<sup>18</sup>

työn kysymyksenasettelussa. Tavoitteena Walserilla on genren rakentumisen dynamiikan tarkastelu, ts. hän ei pidä sitä luonnollisena, vaan tietyissä sosiaalisissa suhteissa syntyneenä.

17. Presentationaalisuudella Fornäs (1998, 201–202) tarkoittaa esittävyyttä. Presentationaaliset symboliset muodot ovat Fornäsin mukaan vastakohtia diskursiivisille symbolisille muodoille, kuten verbaaliselle kielelle, joka sisältää rajallisen määrän merkitseviä yksiköitä ja suhteellisen vakiintuneen määrän vakiintuneita merkityksiä. Musiikin (erityisesti instrumentaalimusiikin) tai esimerkiksi kuvien kohdalla näin ei ole. (Fornäs 1998, 201–202.)

18. ”Musical meanings are always grounded socially and historically, and they operate on an ideological field of conflicting interests, institutions and memories. If this makes them extremely difficult to analyze, it does so by forcing analysis to confront

→

Vaikka siis kritiikkiä diskurssi -käsitteen käyttöä kohtaan voidaan esittää, nähdäkseni Walserin kanta on hyvin perusteltu. Eri-tyisen hedelmällisenä pidän hänen diskurssi-tulkintaansa liittyvän pyrkimyksen korostaa musiikin erityisyyttä, sen kielestä tavalla tai toisella eroavaa tapaa rakentaa subjektia. Tätä erityisyyttä ovat pyrki-neet teoretisoimaan myös John Shepherd ja Peter Wicke kirjassaan *Music and Cultural Theory* (1998), johon jo edellä viittasin. Vaikka kirjoittajien lähestymistapa on herättänyt ansaittua kritiikkiä (ks. Tagg 1998) vaikeaselkoisuutensa ja puutteellisuksiensa vuoksi, on se kiinnostava yritys rakentaa musiikin kulttuuriteoriaa. Yksi kir-jan keskeisimmistä ajatuksista musiikin erityisyyden hahmottami-seksi koskee kielen ja musiikin suhdetta. Kirjoittajien näkemyksen mukaan kieli ja musiikki ovat erilaisia, mutta toisiinsa vaikuttavia diskursiivisia muodostelmia. Ominaista niille on, että ne rikkovat omia rajojaan: kieli arbitraarisuuttaan (harkinnanvaraisuuttaan) ja musiikki homologisia tai ikonisia viittaussuhteitaan<sup>19</sup>

Musiikin (so. merkityksen muodostumisen musiikissa) ei tarvitse olla ”puh-taasti homologista” tai ”puhtaasti ikonista” yhtään enempää kuin kielen ”puhtaasti sopimuksenvaraista”. Itse asiassa musiikin kyky ylittää homolo-giset ja ikoniset merkityksenmuodostumispotentiaalit konstituoidessaan itsensä esityksenä sanojen, mielikuvien ja liikkeiden kautta, on paralleeli kielen kyvylle ylittää äänen sopimuksenvaraiset merkityksenmuodostumis-potentiaalit, kun se konstioituu esityksessä rytmin, modulaation, mieliku-vien ja liikkeiden välityksellä.<sup>20</sup>

the complexity and antagonism of culture. This is a poststructural view of music in that it sees all signification as provisional, and seeks for no essential truths inherent in structures, regarding all meanings as produced through the interaction of texts and readers. It goes further in suggesting that subjectivity is constituted not only through language, as Lacan and others have argued, but through musical languages as well. (Walser 1993, 29–30.)

19. Homologisuudella kirjoittajat tarkoittavat tässä vastaavuutta (esimerkiksi musiikki synnyttää konkreettisen mielikuvan meren aalloista). Ikonisuus edustaa Shepherdille ja Wickelle astetta syvempää merkitystasoa, edelliseen esimerkkiin liitettynä kysymys olisi tällöin mielikuvan syntymistä valtamerestä ja siihen liittyvistä konnotaatiosta: vapaus, arvaamattomuus jne. (mt. 158). Kyseinen tulkinta ikonisuudesta on kuitenkin herättänyt myös kritiikkiä (erityisesti Tagg 1998, 339–340).

20. "Music does not have to be 'purely homologous' or 'purely iconic' any more than 'language' has to be 'purely arbitrary'. Indeed, the ability of 'music' to go beyond the homologous and iconic signifying potentials of sound in constituting itself as a performance event through words, images and movement is paralleled in the abi-

Nähdäkseni samaan ajatukseen Shepherdin ja Wicken kanssa pyrkii Fornäs (1998, 202–208) todetessaan, että presentationaalisten symbolisten muotojen, kuten musiikin, tanssin ja kuvien erityisyys perustuu siihen, että ne uudistavat jähmettynyttä kieltä uudistamalla symbolisaation prosessia tuomalla siihen näin uusia kokemusmaailmoja. Kuitenkin myös kieli itsessään pyrkii murtamaan omaa symbolisuuttaan, mikä tulee näkyviin poeettisessa verbaalisessa kielessä.

Musiikkiin liittyvien artikulaatioiden tarkasteleminen näyttääkin siis johtavan eräänlaiselle rajapinnalle, jossa niin kielelliset kuin ei-kielellisetkin merkityspotentialit ovat läsnä ja dialogisessa suhteessa toisiinsa.

### *Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma*

Musiikkitieteen piirissä musiikin ei-kielellistä merkitysmaailmaa on yleensä pyritty hahmottamaan psykoanalyttisen viitekehyksen (esim. Heinonen 1995, 1998) avulla, mutta myös tukeutumalla joihinkin jälkistrukturalistisiin teoreetikoihin (esim. Välimäki 1998). Heistä keskeisin on ollut Julia Kristeva (1984; 1993) ja hänen näkemyksensä musiikin semioottisesta luonteesta. Semioottinen käsitteenä liittyy Kristevan pohdintaan tekstin olemuksesta, sen pintarakenteen (symbolinen/kielellinen) ja syvärakenteen (semioottinen/esikielellinen) välisestä suhteesta.

Semioottinen on ruumiillisen kokemuksen, viettien sekä subjektin ja objektin eriytymättömyyden tila. Se kuvaa myös lapsen kokemusmaailmaa ennen kielen oppimista; vauvan kokemuspiiri on vahvasti ”ruumiillinen”. Vähitellen lapsi kasvaa symbolien maailmaan, mutta semioottinen ei katoa, vaan jää ikään kuin symbolisen ”sisälle”, josta se aika ajoin purkautuu horjuttamaan symbolista järjestystä (Kristeva 1993, 96–98). Keskeistä Kristevan ajattelussa

---

lity of 'language' to go beyond the arbitrary potentials of sound in constituting itself as a performance event through the paralinguistics of rhythm, inflection, image and movement.”(Shepherd & Wicke 1998, 209.)

on, että symbolinen aina kuitenkin määrittää semioottista, toisin sanoen semioottista ei ole olemassa ilman symbolista, vaan tiedostamattoman toimintatavat ovat aina symboliselle (nimeämiselle) alisteisia (Kristeva 1993, 98).

Vaikka Kristeva kuvaa semioottista epäjärjestyksen tilana, sisältää se hänen mukaansa merkitsevyyden elementtejä, tietynlaisen matriisin, johon kommunikaatio perustuu esimerkiksi vauvan ja äidin välillä. Tätä vuorovaikutuksellisuutta Kristeva (1984, 25) kutsuu *khoraksi*, joka on ”liikkuva ja erittäin väliaikainen artikulaatio, jonka liikkeet ja liikkeiden väliaikaiset tilat muodostavat”. Kuten Susanna Välimäki (1998) artikkelissaan esittää, musiikillista kokemusta on mahdollista ymmärtää semioottisen ja sitä jäsentävän khoran kautta.

Musiikin ruumiillisen kokemuksen luonteen ymmärtämiseksi on käytetty myös Roland Barthesin (1973/93) käsitteitä *plaisir* ja *jouissance*. Siinä missä *plaisir* merkitsee Barthesille mielihyvää, joka pitää yllä ja vahvistaa yhteisön rakenteita ja subjektien asemia, *jouissance* rikkoo ja murtaa niitä. *Jouissance* merkitsee siten ikään kuin ”ruumiillisempaa” mielihyvää *plaisiriin* nähden. Johan Fornäs (1998, 249) kuitenkin muistuttaa, että tämä jaottelu on siinä mielessä problemaattinen, että se tuottaa helposti dualistista korkea/matala-kategorisointia, vaikkakin osin uudesta näkökulmasta.

Musiikin arkaaiselle kokemusmaailmalle on kuitenkin mahdollista etsiä myös laajempia sosiaalisia ja kulttuurisia yhteyksiä. Yhteyden vetäminen ei ole vailla problematiikkaa, mutta esimerkiksi Charles Keilin (1994 a & b) ajatukset musiikillisen kommunikaation ruumiillisesta luonteesta ovat tietynlaista jatkoa Kristevan ajattelulle. Keilin (1993b) keskeiskäsite on *participatory discrepancies*, joka kuvaa muusikon ja kuulijan välistä kommunikaatiota. Arkielämässä tämä ”poikkeavuuksiin osaa ottaminen” tulee ilmi esimerkiksi esteettisissä arvioinneissa. Silloin kun musiikissa on Keilin mukaan pd-elementtejä, kuulijat kokevat sen mukaansa tempaavana, siinä katsotaan olevan esimerkiksi ”svengjä” tai ”hyvä soundi”. Käytännössä pd-elementit tarkoittavat mikromuuntelua rytmin ja/tai tekstuurin osalta. Toisin sanoen, jos musiikissa ei ole muuntelua, rytmi on täsmällinen, intensiteetti tai melodian sointivärit eivät

muutu, musiikki koetaan usein yhdentekeväksi. Tämän vuoksi esimerkiksi tietokoneella tehdyt lauluäänen jäljittelyt tuntuvat kuulijasta usein vierailta.

Keilin lähestymistapaa voidaan tulkita siten, että kuulijan ja muusikon välisessä vuorovaikutuksessa ruumiillinen kokemus, määriteltiinpä se sitten semioottisena *khorana* tai erityyppisten mielihyvä-termien avulla, on tavalla tai toisella läsnä.<sup>21</sup> Toisaalta Keilin (ma) käyttämät esimerkit tulevat populaarimusiikista ja tällä tavoin niiden voidaan katsoa vahvistavan Lawrence Grossbergin (1998) näkemyksiä populaarimusiikista vaihtoehtoisena modernina. Ruumiillisen aistimuksen korostuminen populaarimusiikissa, sen kokonaisvaltaisuus ja affektiivisuus on keskeinen osa sitä tapaa, jolla populaarimusiikista, erityisesti rockista tulee ”eloonjäämissysteemi”. Kuitenkaan ei tule unohtaa sitä, että kaikkeen musiikkiin, myös taidemusiikkiin liittyy affektiivisia ja ruumiillisia elementtejä. Grossbergin ajatusten voidaankin katsoa syntyneen kritiikkinä toisen maailmansodan jälkeisen taiteen modernismin ajatusmaailmaa kohtaan, jonka myötä taidemusiikissa ruumiilliset kokemukset tai yleensä affektiivisuus pyrittiin painamaan yhä selkeämmin näkymättömiin ja samalla eurooppalainen taide-eliitti alkoi suhtautua populaarikulttuurin vihamielisemmin.

Richard Middleton (1990, 247–258) liittää musiikin ruumiillisen kokemuksen historiaan ja sosiaaliseen elämään vieläkin laajemmin kuin Keil. Keskeinen käsite myös hänellä on mielihyvä, mutta tässä se tarkoittaa tapoja, joilla moderni ihminen on muokannut käsityksiä itsestään. Populaarimusiikki mielihyvän lähteenä on tarjonnut porvarillisessa yhteiskunnassa mahdollisuuksia niin yksilön identiteetin paikantamiseen, vahvistamiseen kuin kokemusten ja tunteiden reflektointiin. Tämä heijastuu yksinkertaisimmillaan ajatuksista ”tuo laulaa minun lauluani, juuri minun elämästäni”. Iskelmillä onkin todettu olevan merkittävä terapiavaikeus tämän vuoksi; psykiatriset potilaat ovat voineet samaistua kappaleissa kerrottuihin tarinoihin ja purkaa tällä tavoin omaa tilan-

21. Tämä ruumiillinen kokemus voi ilmetä monella tavalla: tunnemerenä, hyvänolon tunteen leviämisenä kehoon, haluna liikkua, tanssia, hyppiä.

nettaan (ks. Lehtonen & Niemelä 1998). Middletonin (mt. 249) mielestä minäkäsitysten reflektointi mielihyvän keinoin, esimerkiksi pyrkimykset etsiä kathartisia kokemuksia, kuvaa niin modernin yhteiskunnan työnjakoa kuin sen patologioitakin. Mielihyvällä on samalla myös poliittinen ulottuvuutensa, mikä tulee esille esimerkiksi silloin, kun kysymyksessä on hyvän maun osoittaminen. Iskelmien terapeuttisuutta, tuttujen tunteiden toistamista, voidaan pitää ”halveksittavana” piirteenä, osoituksena siitä, että kuulija ei pysty hallitsemaan tunteitaan.

Middletonin laaja tarkasteluperspektiivi onkin kaiken kaikkiaan hyvä pitää mielessä, sillä populaarimusiikin ”kokemuksellisuus” mielletään helposti yksiulotteisena. Esimerkiksi rockissa se on nähty usein ”vapautettuna” seksuaalisuutena, mikä ajattelutapa juontaa juurensa 1960-luvun ”sex, drugs and rock’n roll” -hedonismiin. Kuitenkin lähemmin tarkasteltuna ajatus vapautumisesta on kovin yksipuolinen. Esimerkiksi Frith (1985/90, 419–424) on tuonut esille sen, kuinka myös rockin seksuaalisuus pitää sisällään ja usein myös uusintaa sukupuolirooleja, mistä hyvä esimerkki on jaottelu ”miehisen” cock rockin ja ”naisellisen” teenybopin välille. Vaikka 1980-luvulta alkaen on pop- ja rock -musiikissa on pyritty rikkomaan stereotyyppisiä käsityksiä sukupuolesta, ei kysymys läheskään aina ole ollut ”vapauttavasta” seksuaalisuudesta. Pikemminkin populaarimusiikin alueella käydään kamppailua siitä, miten seksuaalisuutta määritellään ja kuka sitä määrittelee (ks. esim. Dibben 1999).

Musiikin ei-kielellinen kokemusmaailma ei siis pysty yksiselitteisesti pakenemaan modernin kulttuurin jännitteitä; semioottinen on aina tavalla tai toisella symbolisen vankina (Kristeva 1993, 381). Toisin sanoen musiikkiin liittyviä artikulaatioita tarkasteltaessa on pohdittava myös sitä, kuinka ruumiillisuuden ja kokemuksellisuuden julkituonti on sidoksissa ympäröivään kulttuuriin.

## Tutkimuksen analyysimenetelmästä: topografisen tarkastelun ja artikulaatioiden tarkastelun yhteensovittamisesta

Vaikka edellä esitelty Walserin, Fornäsin, Shepherdin ja Wicken tai jälkistrukturalistien ajatukset musiikillisten merkitysten erityisyydestä tarjoavat haasteellisen ja kiinnostavan lähtökohdan musiikkiin liitettävien merkitysten tarkastelulle, kaipa lähestymistapa vielä tarkennusta. Sen vuoksi palaankin nyt tarkemmin Ernesto Laclaun ja Chantal Mouffen (1985) näkemyksiin diskurssien rakentumisesta.

Myös Laclaun ja Mouffen (1985, 105–114) mielestä diskurssit tulisi nähdä sekä kielellisistä että ei-kielellisistä elementeistä rakentuneina. Siten niitä ei tulisi pitää loogisina kokonaisuuksina tai saumattomina totaliteetteina. Pikemminkin diskursseille ominaista ovat antagonismit, ristiriitaisuudet. Nämä ristiriitaisuudet paljastavat sosiaalisissa käytännöissä olevia hegemonisia kamppailuja. Antagonismien synnyttäjinä toimivat keskeisesti ”kelluvat elementit” (Lac-lau ja Mouffe mt. 134), jotka voivat artikuloitua vastakkaisiin leireihin ja asettua niissä eri asemiin (Jokinen & Juhila 1991, 39).<sup>22</sup>

Helmi Järviluoma (1991) on soveltanut tätä tarkastelutapaa 1970- ja 80-lukujen kansanmusiikkiliikkeen tarkasteluun. Hänen mukaansa (mt. 13–14; 58–59) kansanmusiikki-käsitteeseen liittyi kelluvia, ”villejä” elementtejä. Yksi keskeinen koski tutkijoiden ja pelimannien käsityksiä soittotyylistä. Tutkijoille pelimannien soit-totyyli oli ”latteaa” (verrattuna 1800-luvun lopun tyyliin), kaava-maista ja taide- ja salonkimusiikista vaikutteita ottanutta. Sen si-jaan pelimanneille tyyli oli innovatiivista, koska se pohjautui hei-dän musiikilliseen taustaansa, missä taiturisoiton sijalla olikin tans-sisoiton estetiikka.

Myös tässä tutkimuksessa artikulaatioiden tarkastelun lähtökoh-tana on havainnoida niissä piileviä ristiriitaisuuksia. Tällöin käytän tutkimuksen metodologiaa ohjaavana yleiskäsitteenä Middletonin

22. Tässä tulee muistaa johdantoluvussa esiin nostamani poliittisuuden käsite: hege-moniset kamppailut ovat poliittisia kamppailuja, kamppailuja merkityksistä: kuka merkityksiä voi antaa ja mistä/millaisista positioista.



(1990) metaforaa topografisesta tarkastelusta, joka korostaa artikulaatioiden laajaa kontekstoimista. Tässä tapauksessa topografia nostaa esiin hegemoniakamppailuja halkovaa ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin välistä problematiikkaa sen 60-lukulaisessa muodossaan. Tällä tarkoitan niitä Kallioniemen (1990) kuvaamia populaarimusiikin kentän murroksia, jotka kyseenalaistivat modernismin luomaa korkea-matala -erottelua. Samalla kuitenkin myös historialliset tekijät, kuten kansallisvaltiokehityksen erityispiirteet ja niistä johtuvat ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin suhteet olivat muokkaamassa näitä artikulaatioita.

Tarkastelen artikulaatiota sekä puheessa (populaari)musiikista että itse musiikillisissa tuotteissa. Kuitenkaan jälkimmäisessä kysymys ei ole musiikillisen genren tarkastelusta samaan tapaan kuin esimerkiksi Walserin tutkimuksessa. Tutkimusaineisto ei muodosta yhtä genreä, vaan on luonteeltaan suhteellisen heterogeeninen. Tästä huolimatta 1960-luvun puolenvälin paikkeilla julkisuuteen nousseiden laulajien ja lauluntekijöiden tuotannosta on löydetty yhteisiä piirteitä (artikulaation elementtejä, Laclau & Mouffe 1985, 106), jotka mahdollistavat diskurssi-käsitteen käytön. Näitä ovat:

### **Laulutapa**

Ehkä keskeisin uutta laulua leimaava piirre oli huomiota herättävä laulutapa. Laulutavasta sinällään muodostuikin hetkeksi poliittinen väline: olemassaoloa haluttiin manifestoida laululla. Se että laulutapa sinällään nousi näin merkittävään asemaan, johtui osaltaan käänteestä Yleisradion ohjelmapolitiikassa. 1960-luvun alkuvuosina radiossa ryhdyttiin soittamaan enemmän populaarimusiikkia, vaikka tämän päivän perspektiivistä lisäys saattaa näyttää pieneltä. Samalla radioon päätettiin hankkia kaikki kotimaiset levyt. Nuorten ”protestilaulajien” laulut eivät kuitenkaan juuri miellyttäneet radion johtoa ja levyille langetettiin esittämisrajoituksia. ”Kiellettyjen laulujen” listalle pääseminen kuitenkin takasi lauluille julkisuuden.

Laulutavan valitsemiseen liittyi luonnollisesti myös esteettisiä näkemyksiä. Kun *korkeassa protestissa* periaatteet laulamiseen haettiin brechtiläisyydestä, folk-liikkeessä lähtökohtana oli ”luonnollinen” tapa laulaa. Toisaalta myös angloamerikkalaisen populaarimusiikin vaikutteet heijastuivat jon-

kin verran esitystyyliissä. Käynkin analyysissä läpi millaisia piirteitä laulamiseen liittyi ja miten näitä piirteitä on mahdollista tulkita.

#### **Tyyllinen moniaineisuus/tyylieklektismi**

Tutkimalleni musiikille – lähinnä tiettyjen folk-artistien repertuaaria lukuun ottamatta – oli tyypillistä tyyllinen moniaineisuus: lauluissa yhdisteltiin erilaisia tyylivaikutteita ja/tai käytettiin sitaatteja ja tyylialluusia. Vaikutteita omaksuttiin angloamerikkalaisesta populaarimusiikista (beat, rock-balladit), suomalaisesta vanhemmasta tanssimusiikista ja ajan suomalaisesta iskelmämusiikista (tango, valssi, jenkka) sekä suomalaisesta kansanmusiikista. Tämän lisäksi tietyt yksittäiset tyylit, erityisesti bossa nova, nousivat merkittävään asemaan. Analyysissä tarkastelen sitä, miten moniaineisuus rakentui niin ”korkeassa” kuin ”matalassakin” protestissa.

#### **Kantaaottava/huomiota herättävä teksti**

Huomiota herättävät tai joillain tavoin ”kantaaottavat” tekstit olivat myös tyypillisiä uudelle laululle. ”Korkeassa protestissa” lauluteksteinä käytettiin pääasiassa nuorten lyirikoiden tekstejä. ”Kantaaottavuuden” lisäksi keskeistä oli sanoutua irti iskelmätekstien manereista, jotka koettiin pinnallisina. Tämä ajattelutapa leimasi myös folkin harrastajia. Sanoitusten ”kantaaottavuuden” määrittivät kokonaan toisella tavalla Irwin Goodman ja Vexi Salmi, joiden ”protesti” asettui selkeästi myös sanoituksissa nuorta sivistyneistöä vastaan. En kuitenkaan analyysissä tarkastele tekstejä yksityiskohtaisesti, vaan pikemminkin pyrin luomaan synteesiä musiikillisten ainesten ja tekstien osalta.

Lähestymistavallani on tietynlainen sukulaisuussuhde musiikkitieteilijä Lawrence Kramerin (1990) esittämään malliin. Kramer (mt. 1) pyrkii etsimään musiikista diskursiivisia merkityksiä, jotka eivät ole ”ulkomusiikillisia”, vaan nivoutuneita musiikin rakenteisiin ja tyylipiirteisiin. Kramer ei esitä selkeitä strategioita diskursiivisten merkitysten löytämiseen, vaan puhuu hermeneuttisten ”ikkunoiden” avaamisesta aineistoon. Tällöin musiikkia analysoidaan eri tasoilta. ”Pintatasolla” huomio kiinnitetään musiikkiin liittyviin teksteihin, teosten nimiin, esityserkkeihin jne. Astetta syvempi tarkastelukulma on, miten musiikki viittaa joihinkin toisiin musiikkityyleihin tai kappaleisiin.

Kolmas analyysitaso, mutta edelliseen kiinteästi liittyvä, on rakenteellisten trooppien etsiminen. Tämä on Kramerin mukaan implisiittisin, mutta samalla kaikkein voimakkain hermeneuttinen ikkuna. Katteellisuus on vaikeasti määriteltävissä, mutta se on Kramerin mukaan tekijä, jossa muoto ja sisältö leikkaavat toisiaan. (Mt. 9–10.) Rakenteellisten trooppien analyysi on nimenomaan kontekstointia; trooppien voi katsoa ilmentävän sosiaalisia suhteita ja niissä ilmeneviä jännitteitä tai representaatiota.

Myös tässä tutkimuksessa käytetty analyysimenetelmä on eräänlaista hermeneuttisten ikkunoiden avaamista aineistoon. Pintatason analyysi on melodian, harmonian ja muodon tarkastelua perinteisin musiikkianalyttisin välinein. Tämä analyysi johdattaa paikantamaan tutkimani musiikin sijoittumista laajemmin ajan musiikilliselle kentälle ja siinä tapahtuneita mahdollisia muutoksia. Rakenteelliset troopit ovat niitä leikkauspisteitä, joissa kontekstuaaliset ja musiikilliset piirteet vahvimmin kohtaavat toisensa. Näiden leikkauspisteiden, esimerkiksi musiikillisen tyylin ja esittämistavan välillä voidaan sanoa tuovan esiin myös musiikkiin liittyviä kokemuksellisia elementtejä. Toisin sanoen ne tuovat tutkijan ulottuville viitteitä niistä lukuisista horisonteista, musiikillisesta elämys- ja kokemusmaailmasta, joita 1960-luvun suomalaisen moni-ilmeiseen laulukulttuuriin liittyi.<sup>23</sup>

23. Selvyyden vuoksi käytän analyysissä kuitenkin yksiomaan artikulaation käsitettä.

### III Uusi laulu 1960-luvun kulttuurin kentällä

Tarkastelen tässä luvussa niitä yleisiä 1960-luvun alkupuolen suomalaista musiikkikulttuuria ja yleistä kulttuurielämää leimanneita tekijöitä, joilla tavalla tai toisella oli vaikutusta uuden laulun ja populaarimusiikkia koskeneen keskustelun syntyyn. Tekijät ovat hyvin monitasoisia. Yhtäältä kysymys oli angloamerikkalaisen populaarikulttuurin aseman vahvistumisesta ja samalla suomalaisen populaarimusiikin kentän muotoutumisesta uudelleen. Samanaikaisesti kulttuurinen murros alkoi tulla esiin ns. sukupolvikonfliktina (Tuominen 1990), jonka vaikutukset näkyivät niin taidevirtauksissa kuin yleisessä arvo- ja normikeskustelussakin. Konfliktit taiteen kentällä eivät sinällään olleet täysin uutta, vaan kirjallisuuden, erityisesti lyriikan ja taidemusiikin piirissä oli jo 1950-luvulla käyty modernismia koskeva laaja keskustelu (ks. esim. Kunnas 1981; Heiniö 1984; Rautiainen 1992). Tilanne kuitenkin muuttui 1960-luvulle tultaessa siinä mielessä, että julkisuuteen noussut nuori sukupolvi haastoi ns. 50-lukulaisten näkemykset (ks. esim. Loune-la 1976).

Kuten Erkki Sevänen (1998, 336–348) toteaa, 60-lukulainen sukupolvikonflikti kuvaa pohjimmiltaan toisen maailmansodan jälkeen alkanutta ja 1960- ja -70 -luvuilla kulminoitunutta nationalistis-patrioottisen arvojärjestelmän sisällön uudelleentulkintaa. Uudelleentulkintaan oli vaikuttamassa mm. se, että suomalaisuuden määrittelijöiksi porvarillisten ryhmien rinnalle alkoi nousta tasaveroi-

sena työväenliike ja poliittinen vasemmisto.<sup>1</sup> Yksi osoitus tästä oli Raoul Palmgrenin 1940-luvun lopussa julkaisema kirja *Suuri Linja* (Palmgren 1973/48), jossa Palmgren vaati paluuta ”kulttuurisuo- malaisuuteen”, jossa kulttuuri olisi ”lippuna kansalle sen noustessa sosiaaliseen ja sivistykselliseen valoon”. Palmgrenin vaati, että kulttuuri oli tehtävä koko kansan omaisuudeksi – teesi joka toistui kulttuurikeskusteluissa 1960- ja 70-lukujen vaihteessa. Kirjasta otettiin uusintapainos vuonna 1973 presidentti Urho Kekkosen tukemana. Seväsen (mt. 336–337) mukaan kysymys ei kuitenkaan ollut siitä, että Kekkonen olisi nähnyt vasemmiston kansallisen kulttuurin itseoikeutettuna perijänä tai ainoana jatkajana, vaan halusi pikemminkin integroida vasemmiston vallitsevan poliittisen järjestelmän yhteyteen.

Jos kansallista arvojärjestelmää pyrittiin määrittelemään 1960-luvulta alkaen entistä laajemmalla aatteellisella pohjalta, uudelleenmäärittelyihin oli vaikuttamassa myös se, että populaarikulttuuri nousi huomion ja keskustelujen kohteeksi. Toisaalta arvopohjan laajentumista oli jo tapahtunut taide-elämän piirissä sitä mukaa, kun modernistiset tyyli saivat jalansijaa.

Nuoren sukupolven pyrkimykset moniarvoistaa suomalaista kulttuurielämää johtivat luonteeltaan osittain traumaattiseenkin prosessiin, mistä 1960-luvun lukuisat konfliktit ja ”kulttuurisodat” osaltaan kertovat. Vallinneen ja melko yhtenäisen arvo- ja normimaailman vähittäinen purkautuminen ei johtanut ongelmattomaan tilanteeseen, vaan kamppailut tavoista hahmottaa ja määrittää kulttuuria muuttivat vain muotoaan ja kamppailun kentät moninaistuivat.

Kansallisen arvojärjestelmän uudet tulkintaperspektiivit 1960-luvulla ovat lähtökohtana myös uuden laulun historian ymmärtämiselle. Tämän lisäksi on kuitenkin vielä tarkasteltava yksityiskoh- taisemmin joitakin osa-alueita, jotka erityisesti olivat luomassa maa- perää uudelle laululle ja populaarimusiikista käydylle keskustelul-

1. Kuten Kurkela (1986, 9–13, 37–41) on todennut, työväenliikkeen kulttuuritoiminta perustui aina 1960-luvulle asti pitkälti samoille kansallisen kulttuurin ihanteille kuin porvarillisten ryhmien kulttuuri- ja harrastustoiminta (ks. kuitenkin Sevänen 1998, 284–286), vaikka poliittisesti työväenliike oli marginaalissa kansalaissodan ja toisen maailmansodan välisen ajan.

le. Niistä ensimmäinen on taidemusiikin 1950- ja -60 -lukujen vaihteen virtaukset, joista ns. taidemusiikkiradikalismi sai alkunsa. Toiseksi tuon esille ns. nuoren runon ja toisaalta Suomessa kiinnostusta herättäneen brechtiläisen teatterin ja Hans Eislerin musiikin osuuden uuden laulun syntyyn. Kolmanneksi tarkastelen sitä, millainen asema populaarikulttuurilla ja erityisesti populaarimusiikilla oli ollut tähän saakka suhteessa korkeakulttuuriin sekä sitä, miten tilanne muuttui 1960-luvun alussa.

## Taidemusiikki: 1950-luvun jälleenrakennuksesta musiikkiradikalismiin

Kirjallisuuden tapaan myös suomalaisen taidemusiikin piirissä syntyi 1950-luvulla keskustelu modernismista uusien sävellystekniikoiden, kuten 12-säveljärjestelmän ja myöhemmin sarjallisuuden, tultua tutuiksi. Vaikka keskustelu koski hyvin pitkälle uuden musiikkillisen ilmaisun ”oikeellisuutta” ja ”totuudellisuutta” (ks. Heiniö 1984), taustalla oli myös pyrkimys irtautua kansallisromantiikan painolastista. Tämä tuli ilmi esimerkiksi argumentteina, joissa vaadittiin ”kansallisen umpion” murtamista musiikissa (Englund 1955). Tilalle vaadittiin nyt ”ajankohtaisuutta”: musiikin tuli heijastaa oman aikansa todellisuutta (Heiniö 1984, 310).

Suomalaisen taidemusiikkielämän aktivoitumisesta kertoo myös *Suomen Musiikkinuoriso* -yhdistyksen perustaminen vuonna 1957. Jo tätä aiemmin nuori säveltäjä- ja muusikkosukupolvi oli herättänyt yleistä keskustelua suomalaisen taidemusiikin tilasta. Vuonna 1955 useissa lehdissä oli julkaistu julkilausuma *Musiikin hälytys – hälytys musiikkikulttuurin kestäättömän tilanteen johdosta* (ks. esim. Ylioppilaslehti 15.5.1955). *Hälytyksen* kirjoittajina oli joukko ajan merkittävimpiä musiikkivaikuttajia, mm. Harald Andersen, Joonas Kokkonen ja Einar Englund. Siinä arvosteltiin suomalaista (taide)musiikkielämää vanhoillisuudesta ja jälkeenjääneisyydestä ja esitettiin ”toimintasuunnitelma” tilanteen parantamiseksi. Yhtenä keskeisenä vaatimuksena oli musiikkielämän organisoiminen ja erityisesti ”kansan” musiikillinen sivistäminen kouluopetuksen sekä harastustoiminnan piirissä. *Suomen Musiikkinuoriso ry* perustettiin-

kin juuri jälkimmäisen tavoitteen saavuttamiseksi Matti Raution ja Seppo Nummen aloitteesta. Yhdistyksen esikuvana oli vuonna 1945 Belgiassa perustettu *Jeunesses Musicales* -järjestö, jonka tavoitteisiin kuului synnyttää yhteistyötä Euroopan maiden välille ja samalla aktivoida nuorison taidemusiikkiharrastusta klassisen musiikin alueella esimerkiksi kerhojen, konserttien ja musiikkileirien avulla. Nämä toimintaperiaatteet olivat myös *Suomen Musiikkinuorisolla* sen perustamisvaiheessa: toiminnan tuli edistää ”nuorison yhteydenottoa kaikilla musiikin linjoilla, niin sinfonia-, jazz-, kuoro-, ja kamarimusiikin kuin kaiken kasvattavan ja positiivisen musiikin alalla” (Nuorison musiikkijärjestö perustettu... 1957). Perustamiskokouksessa toiminnan päämääräksi kirjattiin myös modernin musiikin tuntemuksen levittäminen.

Niin *Musiikin Hälytyksen* kuin *Suomen Musiikkinuorisonkin* perustaminen kuvaavat hyvin sodanjälkeistä henkistä jälleenrakennuskautta. Uudistuksilla oli selkeät sivistyspoliittiset päämäärät, ja käsitys suunnasta, johon musiikkikulttuuria oli kehitettävä, oli uudistajien keskuudessa vielä suhteellisen yhtenäinen. Kuitenkin *Musiikkinuorison* toiminta kääntyi varsin pian pois näiltä linjoilta, kun 1960-luvun alussa Erkki Salmenhaara tuli yhdistyksen puheenjohtajaksi. Tuolloin yhdistys otti keskeiseksi toiminta-alueekseen uuden musiikin esilletuomisen, sillä nuoren säveltäjä- ja kriitikkopolven mielestä vuonna 1949 perustettu *Nykymusiikkiseura* ei ollut pysynyt tehtäviensä tasalla uuden musiikin edistäjänä. Yhdistys ei kuitenkaan toiminut kovin organisoidusti, vaan siitä muodostui nuoren muusikkopolven löyhä yhteenliittymä. Se kokosi yhteen lähinnä Sibelius-Akatemian opiskelijoita sekä nuoria säveltäjiä ja muusikoita tarjoten heille foorumin esimerkiksi konserttien järjestämiseen Helsingissä ja muualla maassa. Aktiivisimmin toiminnassa mukana olivat säveltäjät Otto Donner, Kari Rydman ja Erkki Salmenhaara sekä kriitikoista Kaj Chydenius ja Ilpo Saunio. Tämän lisäksi mukana jonkin aikaa olivat Ilkka Kuusisto, Reijo Jyrkiäinen, Erkki Kureniemi, Seppo Heikinheimo ja Martti Vuorenjuuri.

*Musiikkinuorison* piirissä toimineiden säveltäjien ja kriitikoiden kiinnostus kohdistui lähes kaikkiin 1950-luvun Keski-Euroopan

modernismin ja avantgarden keinovaroihin. Yhtenä keskeisimmistä impulssien antajista olivat tässä vaiheessa Darmstadtin nykymusiikkijuhlat, missä suomalaiset säveltäjät vierailivat säännöllisesti. Myös yhteydet Ruotsiin olivat tärkeitä: ruotsalaisista säveltäjistä, ennen kaikkea Folke Rabesta ja Jan Barkista, tuli nuorten säveltäjien tärkeitä yhteistyökumppaneita. Musiikkilehdistä ehkä tärkein ja asiantuntevin informaatiokanava oli ruotsalainen *Nutida Musik*. Suomessa vastaavan tehtävän otti *Kirkko ja Musiikki* -lehti<sup>2</sup>. Lisäksi esimerkiksi Karlheinz Stockhausenin vierailut vuodesta 1958 lähtien toivat Suomeen tietoa eurooppalaisista virtauksista. (Heiniö 1986, 42–47; 1995, 151–158.)

1960-luvun alussa *Musiikkinuorison* jäsenten toiminnan päämääränä oli ensisijassa tiedon välittäminen, mikä näkyi aktiivisena lehtikirjoitteluna. Vaikka kirjoittajat eivät aina olleet suuntausten varauksettomia kannattajia, esiteltiin niitä hyvin laajasti. Hyvän kuvan aiheiden monipuolisuudesta saa *Kirkko ja Musiikki* -lehden 1960-luvun alun numeroista, joissa selviteltiin niin Anton Webernin, Karlheinz Stockhausenin ja John sävellyksperiäitteitä ja esteetiikkaa kuin nykymusiikin yleisiä teoreettisia perusteitakin (esim. Heikinheimo 1961, Saunio 1962 a ja b, Salmenhaara 1961).

Esittelyjen lisäksi nuori polvi myös kritisoi äänekkäästi suomalaista musiikkielämää. Kaikkein poleemisimmin nämä ajatukset toi esille Kari Rydman, joka *Ylioppilaslehdessä* julkaistussa artikkelissaan (Rydman 1960) *Sairas musiikkimme* kritisoi suomalaista musiikkielämää vanhoillisuudesta ja ”akateemisesta jäykkyydestä ja ylenmääräisestä vakavuudesta.” Keskeisiä kritiikin aiheita olivat myös modernismin huono tuntemus ja haluttomuus etsiä uusia ilmaisumuotoja. Vaikka asetelma oli lähes vastaava kuin 1920-luvulla – jolloin erityisesti säveltäjät *Ernst Pingoud* ja *Elmer Diktonius* vaativat suomalaisen taidemusiikkielämän kansainvälistämistä ja ”Kale-

2. 1960-luvun alussa *Suomen Musiikkinuoriso* otti ”äänenkannattajakseen” *Kirkko ja Musiikki* -lehden, josta muodostui ajan merkittävin nykymusiikin esittelijä Suomessa joksikin aikaa. Lehden omalaatuinen linja selittyy lehden karismaattisen päätoimittajan, Lohjan kirkon kanttorin Antero Lintuniemen, toimituspolitiikalla. Lehti oli syntynyt kilpailijana 1940-luvun loppupuolella Kirkkomusiikki-lehdelle, ja kilpailua näiden kahden lehden välillä käytiin 1950-luvulla. Antaessaan palstatilaa nuorille kirjoittajille Lintuniemi sai samalla tarvitsemaansa huomiota lehdelleen. (Lintuniemi, haastattelu 1991.)



valan heittämistä nurkkaan” (Salmenhaara 1996, 205–206) – ei 1950- ja 60-lukujen vaihteen keskustelussa juuri nostettu esiin vuosisadan alun modernismia.

Uuden musiikin ympärillä Keski-Euroopassa käytyä keskustelua seurattiin tarkasti nuoren suomalaisen säveltäjäpolven piirissä. Kun 1960-luvun alussa sarjallisuus menetti valta-asemansa ja päädyttiin ns. radikaaliin pluralismiin (Morgan 1990, 328–329) – esteettisiä tai tyyllisiä konventioita ei ollut ja ”lähes kaikki oli sallittua” – käänteestä raportoitiin pian myös Suomessa. Kaj Chydenius (1961) julkaisi vuoden 1961 matkaraporttinsa Darmstadtista otsikolla *Sarjallisen musiikin aika on ohi* ja siinä hän referoi Ligetin keskeisiä ajatuksia, joiden mukaan avantgardismi oli ”ristiaallokossa”: läpisarjallisen ja aleatorisen musiikin tiet oli kulutettu loppuun, ja säveltäjien oli itse alettava etsiä musiikin uutta suuntaa.

Tähän Chydeniuksen viestiin tartuttiin *Suomen Musiikkinuorison* piirissä varsin pian, ja radikaaliin avantgardeen, minkä nimityksen tämä musiikki sai, nuorista säveltäjistä suuntautuivat omassa tuotannossaan Otto Donner, Erkki Salmenhaara ja Kari Rydman. Kaikki tämä tapahtui nopeasti: vuonna 1960 Salmenhaara oli tullut Musiikkinuorison puheenjohtajaksi, ja jo vuonna 1962 järjestettiin ensimmäinen radikaalin avantgarden konsertti. Seuraavan vajaan kahden vuoden aikana konsertit saivat sellaisia nimiä kuin ”lastenkamarikonsertti” ja ”sabotaasikonsertti”, mikä kuvaa myös osaltaan teosten vastaanottoa. Kritiikin ohella suuntaus sai luonnollisesti myös kannattajansa. 1960-luvun alkuvuosina musiikkilehdissä ja tärkeimmissä päivälehdissä käytiinkin varsin laajaa keskustelua ja väittelyä ilmiöstä. (tästä keskustelusta ks. Rautiainen 1992, myös Laiho 1992.)

*Suomen Musiikkinuorison* järjestämissä konserteissa esitettiin eurooppalaisen uuden musiikin kärkihahmojen kuten esimerkiksi Pierre Boulezin, Karlheinz Stockhausenin, mutta myös John Cagenkin musiikkia. Samanaikaisesti ryhmän aktiivijäsenet (Erkki Salmenhaara, Otto Donner ja Kari Rydman) alkoivat itse säveltää radikaalin avantgarden hengessä. Syntyneissä teoksissa musiikillista ilmaisu pyrittiin laajentamaan niin notaation, muodon, soinnin kuin tilankäytönkin osalta. Myös kiinnostus elektronimusiikkia kohtaan

kasvoi. Samalla musiikillisen materiaalin luonne muuttui, kun tasaveroiseksi musiikilliseksi materiaaliksi tulivat hälyt.<sup>3</sup> Toisaalta tekijöillä oli selkeä tavoite ravistella suomalaista taidemusiikkielämää ja tuoda kentälle distinktiivisessäkin hengessä uusia vaikutteita. Äärimmillään kysymys oli koko konsertti-instituution kritiikistä, mikä ehkä parhaiten tuli näkyviin Otto Donnerin kokeilevissa teoksissa<sup>4</sup>.

### *Happening ja sosiaalinen taide*

Länsimaisen taidemusiikin estetiikan perusteita ja toimintakäytäntöjä kritisoivat säveltäjät ja suuntaukset eivät lopulta saaneet kovin paljon jalansijaa eurooppalaisen avantgarden piirissä. Toisaalta esimerkiksi Pierre Boulez ja Karlheinz Stockhausen eivät teoksillaan sinällään kritisoineet taideinstituutiota, ja huolimatta pyrkimyksistä laajentaa musiikillista ilmaisua ja etsiä ilmaisun rajoja sävellyksen objektiluonne säilyi. ”Kokeilevuus” institutionaalistuikin varsin pian ja johti esimerkiksi nykymusiikin tutkimuslaitoksen IRCAM:in perustamiseen Ranskaan vuonna 1977. (Born 1995, 370.)

Kuitenkin Suomessa kiinnostus sointi- ja tilakokeiluihin, tustuminen yhdysvaltalaisen uuden musiikin ns. kokeilevaan linjaan<sup>5</sup>, fluxus-liikkeeseen ja happeningtaiteilijoihin (erityisesti Kenneth Deweyhin) johti joitakin Musiikkinuorison jäseniä, erityisesti Otto Donneria ja kriitikkona toiminutta Kaj Chydeniusta, ottamaan etäisyyttä yhä enemmän taidemusiikkitraditioon. Eräänlaisena taitekohtana voidaan pitää vuosina 1963 ja 1964 järjestettyjä

3. Näistä teoksista ks. Heiniö 1995, 158–176; Rautiainen 1997, 49–60.

4. Esimerkiksi *Ideogramme I* (1962), *Ideogramme II* (1963), *For Emmy* (1963). Näistä teoksista tarkemmin ks. Rautiainen 1995, 140–144; Rautiainen 1997, 58–60).

5. Yhdysvaltalaiselle taidemusiikille toisen maailmansodan jälkeen oli tyypillistä vaikutteiden hakeminen monelta taholta. Tämä selittyy maan sijainnin ja laajuuden perusteella: länsirannikolta on lyhyt matka itään ja itärannikolta suhteet ovat olleet puolestaan tiiviimmät Eurooppaan. Tämän vuoksi Yhdysvaltain länsirannikon taidemusiikki on ollut luonteeltaan avoimempaa ja eurooppalaiseen rationaalisuuteen on suhtauduttu siellä skeptisesti. Kuitenkin suhtautuminen on vaihdellut säveltä-

→

happeningeja ja niihin verrattavia teoksia.<sup>6</sup> Ne olivat poikkitaiteellisia, teatterin, uuden musiikin ja kuvataiteen keinoja yhdisteleviä kokonaisuuksia, joissa keskeinen päämäärä oli taiteen ja arkipäivän välisen rajan osoittaminen ja sen rikkominen.<sup>7</sup> Niinpä produktiot tuotiin ihmisten pariin: Helsingin kaduille, rautatieasemalle ja Jyväskylän kesän tapahtumiin. Vuonna 1964 tapahtumapaikkana oli Ateneum, jossa järjestetty *Limpiece* oli Max Randin (1964) mukaan seuraavanlainen:

”Portaikkoaulassa ääninauhan soidessa Mikkihiirtä merihädässä Pirkko Peltonen lausuu Jitsuko Hondan monologia Yukio Mishiman näytelmästä Hanjo. Lars Wernerin kvintetti soittaa, portaikon yläpäässä huoneet täytyvät Beatlesien äänistä, filmiprojektori on käynnissä, kirjailijat Bo Carpelan, Lassi Nummi ja Jyrki Pellinen sekä taiteilija Ralf Wardi valmistavat kirjoituskonerivistön ääressä runoja ja heidän takanaan Helke Sanderin ohjaama ylioppilasteatterilaisten improvisointiryhmä on asettunut kehään lattialle miekkailuharjoituksen ollessa käynnissä. (Rand 1964.)

Koska järjestetyistä happeningeista on jälkikäteen mahdoton saada kokonaiskäsitystä, niiden luonnetta on vaikea yksityiskohtaisemmin arvioida. Kuitenkin erilaisten taiteen ilmaisumuotojen liittäminen yhteen ja samalla niiden reflektointi johdatti luontevasti yh-

---

jästä toiseen. Eräänlaisina ääripäinä amerikkalaisen uuden musiikin kentässä voidaan pitää tiukan sarjallisuuden kannattajaa Milton Babbittia ja taidemusiikin konventioita rikkovaa John Cagea. Säveltäjien edustamista suuntauksista muodostuikin erilisiä linjoja, jotka on nimetty avantgardeksi ja kokeiluksi. Ehkä vielä enemmän kuin Euroopassa, amerikkalaisessa uudessa musiikissa merkitykselliseksi nousi juuri kokeileva linja. (Kingman 1979, 514–515; myös Morgan 1991, 348–355 ja 359–370.)

6. Yhteensä näitä kokeellisia produktioita järjestettiin arviolta toistakymmentä. Tunnetuimpia ovat Helsinki Street Piece (1963), *Limpiece* (1964), Summer Scene (1964, esitetty Jyväskylän kesässä), Skorpioni (1964) ja Kevätsadetta (1965). Dokumentteja näistä produktioista ei juuri ole.

7. Suomessa maaperää happeningeille olivat valmistaneet pääkaupunkiseudun pienet teatterit, pääasiassa Lilla Teatern ja Ylioppilasteatteri. Erityisesti Vivica Bandlerin johtamasta Lilla Teaternista muodostui 1950-luvun lopulta lähtien teatterimaailman uusien virtausten, esimerkiksi kokeellisen teatterin, ensimmäinen esittelyareena. Toisaalta nuoria, eri alojen taiteilijoita yhdisti kiinnostus kansainvälistä taiteesta käytyä keskustelua kohtaan. Suomeen vaikutteet tulivat Ruotsin kautta, missä erityisesti Tukholman Modernin taiteen museo seurasi ajan virtauksia. Lähtökohdانا vaatimuksille ”taiteen vapauttamisesta” voidaan pitää vuonna 1961 museossa järjestettyä *Liikettä taiteessa* –näyttelyä. (ks. myös Elovirta 1996.)

teiskunnallisten ja sosiaalisten aspektien esilletuomiseen. Tavoitteena oli herättää yksilö tiedostamaan ympäröivää todellisuutta. Vielä tässä vaiheessa yksilön kokemuksen taso katsottiin riittäväksi, eikä kokemuksen yhteiskunnallisia syitä sinällään nostettu esille (Elovirta 1996, 125–126). Esimerkiksi tilakokeilut, joissa esittäjiin ja yleisön rajat häivytettiin, olivat pyrkimystä tämentyyppiseen tiedostamiseen.

Ehkä kuuluisimmassa happeningissa, syksyllä 1963 järjestetystä *Helsinki Street Piece*ssa oli Elovirran (1996, 123) mukaan kysymys kaupunkirakenteen tilallisesta tutkielmasta, jossa musiikki sovitettiin liikenteen meluun ja ihmisten reaktioihin. Epätavallisten tapahtumien, kuten matkalaukkuaan pakkaavan ja purkavan hahmon Suurkirkon portailla tai iltahämärissä puistoon asettuneiden auringonottajien, tarkoituksena oli herättää ihmiset pohtimaan kaupunkielämän luonnetta. Modernin elämän patologioita tuotiin esille myös vuonna 1964 Lilla Teaternissa esitetyssä *Markku Lahtelan* kirjoittamassa ja *Ken Deweyn* ohjaamassa *Skorpionissa*. Produktion teksti koostui lehtiartikkelin (Holm 1964) mukaan sellaisista repliikeistä kuten ”Produktion och jobb” (Tuotanto ja työ), ”Organisation” (Organisaatio), ”Konsumtion” (Kulutus):

... ”joita luetellaan mekaanisesti, rytmisesti, kuten musiikkikappaleen osia. Näyttelijät luovat tilanteita, tutkailevat luonnoksia, vaihtavat tunnelmaa ja paikkaa. Tätä tapahtuu taukoamatta viisi varttia. Sitten se on loppu. Esityksestä on vaikea ymmärtää mitään, mutta sen jälkeen löytää itsensä luettelemassa näytelmän sanoja, tunnistamassa musiikkia. Näytelmän voi ymmärtää käsittelevän meidän kiihkeää elämänrytmiämme, tunnetta siitä että työpäivä jatkuisi, vaikka kuitenkin se on loppu. Se voi olla painajainen tehtaassa, mutta myös tie ulos sieltä.” (Holm 1964.)<sup>8</sup>

8. ”...som sägs mekaniskt, rytmiskt, upprepat, som passager i musikstycke. Skådespelarna formerar situationer, radar upp skisser, byter stämningar och plats. Det går i ett kör i vid passfem kvart. Sedan är det slut. Man förstår inte mycket men ertappar sig med att rabla ord ur pjäsen, känna musiken. Det kan handla om vår hetsiga tillvaro, kännas som en fortsättning av arbetsdagen men ändå ett slut på den. Det kan vara en mardröm i fabriken men också en väg ut ur den.”

Kuten edellä totesin, 1950- ja 60-lukujen vaihteessa uudesta musiikista käydyssä keskustelussa ei juuri viitattu vuosisadan alun modernistisiin virtauksiin. Kuitenkin happeningien osalta yhteyksiä nostettiin esille, esimerkiksi joissakin radio-ohjelmissa esiteltiin dadaismia ja futurismia (Svedberg & Chydenius 1964; Söderman & Norling 1963). Sekä futuristinen optimismi sekä dadaistinen kritiikki (porvarillista taidetta kohtaan) sopivat 1960-luvun alun ilmapiiriin Suomessa, mutta niiden rinnalla alettiin painottaa taiteen ”sosiaalisuutta” ja sosiaalista kehitystä. Tämä kuvastui happeningeissa, mutta myös muutamissa muissa Musiikkinuorison jäsenten sävellyksissä. Esimerkiksi Erkki Salmenhaaran *Suoni Successivi* -teoksessa (1962), joka perustuu graafisen notaation käyttöön<sup>9</sup>, säveltäjän tarkoituksena oli tuoda musiikkia ”laajempien piirien” ulottuville eli niille, joilla ei ollut musiikillista koulutusta. Vaikka sitä, kuinka todellinen pyrkimys viime kädessä oli, on vaikea sanoa, teoskommentin voidaan nähdä heijastelevan yhtäältä kehitysoptimismia, mutta myös vankkumatonta uskoa ja halua tasa-arvoistaa yhteiskuntaa uusin välinein, tieteen tai tässä uuden nuottikirjoituksen avulla.<sup>10</sup> Sinällään happening-vaihe jäi Suomessa lyhyeksi ja eniten se vaikutti Suomen Musiikkinuorison säveltäjistä Otto Donneriin ja kriitikoista Kaj Chydeniukseen. Chydeniuksen kiinnostus kesti kuitenkin vain lyhyen aikaa, ja hän kääntyi varsin pian kriittiseksi kokeilevia suuntauksia kohtaan.

Aktiivisimman happeningvaiheen aikana eurooppalaisen uuden musiikin suunta oli muuttumassa. Kiinnostus heräsi jälleen klassisen musiikin historiaa kohtaan, mikä merkitsi tonaalisuuden ja tonaalisten vaikutteiden palaamista uuteen musiikkiin (ks. esim. Morgan 1991, 434–439). Muutos heijastui myös Suomeen, mutta samalla Suomen Musiikkinuorison ympärille syntynyt radikaaliryhmittymä vähitellen hajosi ja siihen kuuluneet säveltäjät ja kriitikot

9. Teoksessa kukin partituurin sivuista koostuu kahdesta viiden sekunnin mittaisesta laatikosta, joihin sävelkorkeudet on merkitty summittaisesti. Partituurissa on myös erillinen kehoitus, jonka mukaan teoksessa tulisi välttää tonaalisia sävelmuodostumia. (Heiniö 1988, 43.)

10. Outi Jyrhämä (1987, 11) luonnehtii teoskommenttia ”uutuusoptimismissaan tyyppilliseksi”, muttei selitä tarkemmin mitä uutuusoptimismilla tarkoitaa.

suuntautuivat eri tahoille. Samalla yleisen huomion kohteeksi nousi aluksi pop-taide<sup>11</sup>, myöhemmin populaarimusiikki. Tämä ei kuitenkaan ollut kokonaan uutta, sillä esimerkiksi Ken Dewey oli jo aiemmin tuonut esille näkemyksiään Beatles-yhtyeen merkityksestä. Hänen mielestään yhtye pystyi siihen, missä happeningit olivat epäonnistuneet: yhtyeen musiikki läpäisi ”uutena taiteena” hyvinkin erilaiset sosiaaliset rakenteet (Elovirta 1996, 122).

Hieman samantyyppisillä argumenteilla populaarimusiikkia ryhdyttiin tuomaan esiin suomalaisessa musiikki- ja päivälehdistössä. Kuitenkin keskustelussa päädyttiin varsin pian laajemminkin pohtimaan populaarimusiikin merkitystä ja olemusta, näyttihän siitä muodostuvan myös yhteiskunnallinen ongelma joukkohysterioineen ja tähtikultteineen. Tätä keskustelua, joka leimahti käyntiin samana vuonna kun *Skorpioni* esitettiin, tarkastelen lähemmin seuraavassa luvussa.

## 1960-luvun nuori runo – taiteen ja arkipäivän rajankäyntiä

Niemi (1999, 174) luonnehtii 1960-lukua ”moniäänisen” runouden ja ohjelmien luomisen ajaksi. Erityisesti vuosikymmenen alkupuolta leimasi kiinnostus ”kommunikatiiviseen” runouteen. Tämä tuli esille esimerkiksi Turussa kesällä 1962 järjestetyssä runoseminaarissa, missä 1950-luvun modernismi nähtiin elitistisenä ja sen tilalle haluttiin tulevan ”käyttöryiikan”, ”uuden runon”, jonka avainkäsitteiksi asetettiin kommunikaatio, kommunikatiivisuus ja informaatio. Myös runoilijan sosiaalinen tehtävä oli monien mielestä määriteltävä uudelleen. (Tarkka 1996, 461–464.) Näiden vaatimusten voidaan katsoa heijastelleen sekä yhdysvaltalaisen taiderealismien pyrkimyksiä vapautua taiteen institutionaalisista kahleista että samanaikaisesti käytyä vasemmistolaisesta sävyttynyttä keskustelua taiteen ja taiteilijan tehtävistä.

11. Keskustelu pop-taiteesta oli lyhytaikainen, mutta sinällään mielenkiintoinen. Esimerkiksi Leo Lindsten (1965) määritteli pop-taiteen ”maalaustaiteen äärisuunnaksi”, joka ilmaisi 60-lukulaista ”materiaalin tendenssiä”. Tämä piirre tuli Lindstenin mukaan esiin myös Pentti Saarikosken ja Pekka Kejosen töissä.

Molemmat piirteet yhdistyivät 1960-luvun alun suomalaisen lyriikan kulttihahmossa, Pentti Saarikoskessa. Hänen ja Anselm Hollon kautta Suomessa tutustuttiin beat-runouteen, vaikka Saarikoski ei sinällään omaksunut beat-liikkeen estetiikkaa. Hän kyllä tunsu yhdysvaltalaisen taideradikalismien muodot Ginsbergistä John Cageen, mutta omassa tuotannossaan Saarikoski yhdisteli undergroundin ja avantgarden estetiikkaa neuvostososialismin ihailuun. Siten taideradikalismiin tutustuminen merkitsi hänen kohdallaan ennen kaikkea seksuaalitabujen nostamista julkisuuteen esimerkiksi *Henry Millerin Kravun kääntöpiirin* kaltaisten käännösten myötä. Vasemmistosympatiat tulivat puolestaan näkyviin esimerkiksi pyrkimyksessä luoda kommunistisesta puolueesta erillään oleva vasemmistoradikaalien kirjallinen ryhmä. Vasemmistosuuntautuneisuus toi myös esille ennestään vähän tunnettujen runoilijoiden, kuten Bertolt Brechtin tuotantoa. (emt. 424, 492–94.)

Kommunikatiivisuus nosti myös esille käsitteet iskevyyks, iskelmällisyys ja laulullisuus: runotekstin haluttiin soveltuvan myös lauluksi. Kuitenkin iskevyyteen tai iskelmällisyyteen pyrkimisellä viitattiin pikemminkin runon välittymiseen yleisölle kuin astumiseen iskelmän ja populaarikulttuurin puolelle. Populaarikulttuuri ei kuitenkaan ollut enää merkityksetön tekijä, ja myös esimerkiksi Saarikoski pohti taiteen ja ajanvietteen rajanvedon tarpeellisuutta. Toisaalta hän ei itse kartellut julkisuutta, vaan antoi mielellään haastatteluja kuvalehdille, ja näin hänestä muodostuikin aikansa boheemi julkkis. (emt. 354.) Saarikoski toimi myös hetken aikaa vuonna 1961 perustetun *Suosikin* avustajana. Lehti keskittyi 1960-luvun alussa kotimaisen iskelmän esittelyyn, mutta vähitellen palstatilaa alkoivat saada ulkomaisia pop- ja rock-tähtiä koskevat artikkelit. Tyyliltään ja aihevalinnoiltaan *Suosikki* oli kuitenkin vielä mallittainen verrattuna ajan toiseen, voimakkaasti levikkiään kasvattaneeseen ja ”perhelehtenä” markkinoituun *Hymyyn*, jossa uutisoitiin sensaatiojuttujen ohessa myös iskelmä- ja pop-maailman tapahtumista.

Viime kädessä nuoren runoilijapolven ja populaarikulttuurin maailmat olivat kuitenkin yhteismitattomia. Tätä kuvaa hyvin episodi, jossa Pentti Saarikoski asettui juuri *Suosikissa* kilpailemaan Rei-

no Helismaan kanssa runojen kirjoittamisessa: Helismaan tehtävänä oli laatia moderni runo ja Saarikosken iskelmäteksti. Kun Saarikoski *Kaksoiset* -iskelmätekstissään riimitteli ”jos minulla on ja sinulla, niin ota sinä minulta ja minä otan sinulta” -tyyliin, Reino Helismaa toi julki oman kulttuuripolitiikkansa: ”Aina kova huuto kulttuurista, taiteesta ja ihmisen kaipuusta materian kahleista pois. Se on teorian huuto, käytäntö sanoo: Rillumareita minulle!” Kissa ei lopulta julistettu voittajaa, vaan tekijät arvioivat kärkevään sävyyn toistensa aikaansaannoksia. (Suutarit vaihtoivat...1962.)

Kuten Niemi (1999, 176) toteaa, 1960-luvun runojen laulullisuuden vaatimus tuli parhaiten esille siinä, että ajan näkyvin lyriikka esitettiin lauluina, balladeina, jotka saivat varsin pian nimityksen protestilaulu. Niille ominaista oli kielen arkipäiväisyys, johon mallia haettiin vuosikymmenen loppupuolella esimerkiksi eteläamerikkalaisesta runoudesta. Kieli muuttui värikkääksi, ja asioista ja tapahtumista haluttiin puhua niiden oikeilla nimillä. Runoihin ilmestyivätkin henkilöt, Mannerheimista Wihuriin ja Serlachiuksen, ja ajan sosiaaliset ongelmat: abortti, vanhusten asema, asuntokeinottelu.

Uusi runo oli nostamassa myös naiskirjailijoita esiin, vaikka kuten Liisa Enwald (1999,199) toteaa, kokonaisuudessaan naisten osuus 1960-luvun vastakulttuurissa oli pinnanalaista ja pirstaleista. Keskeisimpään asemaan uuden laulun kannalta nousi Aulikki Oksasen ja Marja-Leena Mikkolan tuotanto. Vaikka heidän tekstinsä olivat pitkälti ”yleisradikaaleja”, otettiin niissä kantaa myös naisen asemaan. Aulikki Oksanen oli myös siinä mielessä ajalle tyyppillinen naiskirjailijahahmo, että hän oli monialainen: kirjoittamisen lisäksi hän lauloi ja näytteli (ks. emt. 200). Edellä mainittujen naiskirjailijoiden lisäksi tunnettuja protestilaulujen tekstien laatijoita olivat Arvo Salo ja Matti Rossi, lisäksi *Muksut-yhtye* nosti esiin edellä mainitun Pentti Saarikosken lisäksi mm. Lassi Sinkkosen, Jorma Ojajarjun ja Jouni Lompolon tekstejä.



## Brechtiläinen teatteri ja musiikki

Teatterin piirissä uudistushengen keulakuvaksi nousi 1960-luvun alkupuolella *Helsingin ylioppilasteatteri*, josta *Lilla Teaternin* ohella muodostui kokeellisen teatterin ja happeningien merkittävä esittelyareena. Kokeilun rinnalle ja pian myös sen tilalle astui brechtiläinen teatterinäkemys, josta kiinnostui aluksi erityisesti Ralf Långbacka. Brechtin estetiikkaa teki tunnetuksi myös vuonna 1965 ilmestynyt *Aikamme teatterista*<sup>12</sup> Max Randin suomentamana. Kuitenkaan kiinnostus Brechtii kohtaan ei ollut uutta, vaan hänen näytelmiään oli esitetty eri puolella maata satunnaisesti 1920-luvun lopusta lähtien, myös *Berliner Ensemble* oli vieraillut Suomessa vuonna 1959. 1960-luvun puolivälin jälkeen Brechtin näytelmistä tehtyjen produktioiden määrä kasvoi, mutta laski jälleen vuosikymmenen lopussa. (Paavolainen 1992, 114–16.)

Koska tässä tutkimuksessa tarkastelen aineistoa populaarimusiikin historian näkökulmasta (toisin sanoen kiinnitän päähuomioni niihin teatterin piirissä syntyneisiin lauluihin, jotka nousivat yleiseen suosioon), en tässä yksityiskohtaisemmin puutu teatterimusiikin erityiskysymyksiin. Sen sijaan tuon esille brechtiläisen teatterin peruskäsitteitä ja piirteitä siitä, kuinka brechtiläisyyttä tulkittiin Suomessa 1960-luvulla.

Teatterinäkemysensä Bertolt Brecht nimitti eeppiseksi teatteriksi vastakohtana draamalliselle teatterille. Sen estetiikan ydin oli ns. vieraannuttamisefektien käyttö. Käytännössä tämä merkitsi teatralisuuden korostamista. Näyttelijä tuli voida erottaa roolihenkilöstä, repliikit oli voitava tunnistaa sitaateiksi, rekvisiitan tuli näyttää rekvisiitalta. Toisin sanoen ”todellisen” ja ”illusorisen” maailman raja haluttiin tehdä selväksi yleisölle. Toisaalta näyttämöllä esitettyjä representaatioita (asioiden tiloja) ei pyritty osoittamaan oikeiksi, vaan katsoja haluttiin tehdä tietoiseksi siitä, että asiantilat olivat tulosta tietyistä valinnoista tai ympäristön seurauksista ja ne samalla olivat muuttuvia. Näin Brechtin tavoitteena oli luoda reflektiivinen asenne taideteosta kohtaan ja karsia siitä elämyksellisyys, mikä erityisesti oli Brechtin kritiikin kohteena. Tätä esteettisen koo-

12. Alkuteos: *Schriften zum Theater* 1957. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

din julkituomista Brecht kutsui myös ”poeettiseksi” tekijäksi. Se sisälsi samalla Brechtin mukaan yhteiskunnallisen eleen, jonka avulla katsojan oli mahdollista tehdä johtopäätöksiä yhteiskunnan tilasta. Sinällään vieraannuttamisilmiö ei ollut yksinomaan Brechtin keksintö, vaan samantyyppisistä keinovaroista oli kiinnostunut myös venäläinen formalistinen koulukunta jo aiemmin (Brecht 1957/65, 49–52, 195–197; Pohjola 1986, 438–442; Richardson 1996, 454–455.)

Musiikilla oli tärkeä rooli poeettisten elementtien luomisessa. Brechtin (mt. 185–194) mielestä musiikkinumerot tuli erottaa selvästi muusta esityksestä. Myös muita keinoja musiikin erillisyyden osoittamiseksi oli mahdollista käyttää, esimerkiksi laulujen nimet voitiin heijastaa yleisön näkyviin. Itse laulujen tuli Brechtin mukaan olla ”balladinomaisia” ja kevyeen musiikkiin perustuvia, sillä ”puhtaasti tunneaineistoon pitäytyessään ja käyttäessään hyväksi kaikkia tavanomaisia narkoottisia vieheitä musiikki omalta osaltaan edisti porvarillisen ideologian riisumista” (mt. 186). Reflektiivisyyttä pyrittiin luomaan myös esitystavalla. Brechtin (mt. 26–27) mielestä näyttelijän ei tullut vain laulaa, hänen tuli esittää laulajaa. Tunteiden sijasta hänen tuli esittää asenteita elein eli osoittaa, kuinka tunteiden takaa oli löydettävissä yhteiskunnallisia suhteita ja jännitteitä. Toisaalta laulajan ei tarvinnut seurata sävelmää orjallisesti, vaan käyttää puheosuuksia, sillä ”mitä sävelmään tulee, hän ei seuraa sitä sokeasti: on olemassa musiikista riippumatonta puhetta, jolla voi olla suuri vaikutus, silloin kun se lähtee musiikista ja rytmistä riippumattomasta itsepintaisesta ja lahjomattomasta puhtaudesta.” (mt. 26.)

Edellä kuvattu kertoo kuitenkin vain hyvin yleisellä tasolla Brechtin ajattelusta. Kuten Paavolainen (1992, 118–119) muistuttaa, Brecht ei pyrkinyt luomaan ehdottomia periaatteita sille, kuinka eppistä teatteria tulisi tehdä. Tämä johtikin hyvin erilaisiin Brecht-tulkintoihin myös Suomessa. Paavolainen (mt.) kuvaakin tutkimuksessaan sitä, kuinka 1960-luvun puolivälissä brechtalaisyyden ”oikea” tulkinta nousi meillä keskeiseksi keskustelujen kohteeksi nuorten teatterintekijöiden piirissä. Erityisesti Ralf Långbacka kritisoi aikaisempien vuosien Brecht-tulkintoja ”vääriksi” ja vaati niihin

enemmän yhteiskunnallisuutta. Vaikka vielä 1960-luvun produktioihin, kuten Ylioppilasteatterissa vuonna 1965 esitettyyn *Pikku-porvarihäihin*, sisältyi Paavolaisen (mt. 119–200) mukaan satiiria ja karnevalismia, 1970-luvulle tultaessa tarkasteluperspektiivi vakavoitui ja tavoitteeksi muodostui ideologisesti oikean tulkinnan löytäminen.

Millaisen aseman populaarimusiikki sitten sai Brechtin ajatuksissa? Keskeinen edellä esille tullut piirre on se, että tunneilmaisuun suhtauduttiin kriittisesti. Kuitenkin esimerkiksi Haikara (1992, 102) korostaa sitä, että kysymys ei ollut tunteiden hylkäämisestä, vaan pikemminkin siitä, että tunteiden varaan ei heittäydytty. Tunteita tuli tarkastella kriittisesti. Voidaan siis sanoa, että Brecht pyrki ottamaan populaarikulttuurin välittämät tunteet näin ikään kuin ohjattuun käyttöön (ks. Haikara 1992, 383; 517–518). Tässä mielessä brechtiläisen teatterin estetiikkaa musiikin osalta voi luonnehtia perusmuodossaan uusklassiseksi.<sup>13</sup> Tämä suhtautumistapa selittyy luonnollisesti Brechtin poliittisen ajattelun kautta. Musiikin tuli toimia niin, että se herätti poliittisen osallistumisen ja joukkohengen kuulijoissa. Musiikin merkittävyys perustui siten sen käyttöarvoon.

Käyttöarvoajattelu johti kuitenkin väistämättä tietynlaiseen ambivalenttiuteen suhteessa populaarimusiikkiin, tunteen ”järjellistäminen” ei ollut vailla ristiriitoja. Voidaankin sanoa, että Brechtin ajattelussa populaarin kertovan runouden, kuplettien ja balladien *toiseus* korostui, koska populaarikulttuurin tuotteiden emotionaalinen käyttövoima haluttiin systemaattisesti muokata omia tarkoituksiperiä varten. Tämän tyyppisen tulkinnan Brechtin ajattelusta on esittänyt mm. Pierre Bourdieu (1984, 487, alaviite 7), joka on pitänyt Brechtin asennetta tyyppillisenä intellektuellin suhtautumistapana populaaria kulttuurista muotoa kohtaan. Jotta intellektuellin oli mahdollista hyväksyä populaarikulttuuri, oli hänen rakennettava viitekehys, joka mahdollisti distinktion, oman näkemyksen asettamisen määräävään asemaan.

13. Uusklassismi tulee tässä ymmärtää yleisesti, reflektiivisen asenteen ottamisena suhteessa käytettyihin musiikillisiin aineksiin (uusklassismista ks. Heiniö 1985, 2–5).

Kuitenkin myöhemmin kun vieraannuttamisen ajatukseen ei ole enää liittynyt selkeitä poliittisia painotuksia vieraannuttamisen efektistä sinällään, sen luomasta reflektiivisyydestä on muodostunut monin tavoin käytetty keino populaarimusiikissa (ks. Richardson 1996).

### *EEPPISEN TEATTERIN MUSIIKISTA*

Brechtin tekstien keskeisimpiä säveltäjiä olivat Kurt Weill ja Hans Eisler. Käsittelen tässä yksinomaan Eisleriä, jolla oli suurempi vaikutus Helsingin *Ylioppilasteatterissa* syntyneeseen uuteen lauluun. Hans Eisler (1898–1962) opiskeli Schönbergin johdolla vuosina 1919–23, mutta etääntyi varsin pian sen jälkeen opettajansa esteetikasta. Eislerin kiinnostus vasemmistoliikkeen toimintaan oli perua kotipiiristä ja hän omaksui 1920-luvulla marxilaisen katsantokannan. Saksan kommunistiseen puolueeseen hän liittyi vuonna 1926. Tämän jälkeen taidemusiikin asema ja arvomaailma alkoivat muuttua yhä problemaattisemmaksi Eislerin silmissä. Suunnanmuutoksesta oli merkinä laulusarja *Zeitungsausschnitte* (op. 11, 1925), johon Eisler valitsi kriittisiä, realistisia tekstejä. Useimmissa kokoelman lauluissa pohjana on 12-sävelrivi, jota säveltäjä ei kuitenkaan soveltanut kokonaisuudessaan, vaan lauluista on löydettyvissä myös tonaalisia piirteitä. Vuonna 1926 Eisler sanoutui lopullisesti irti schönbergiläisyydestä ja alkoi kehittää systemaattisemmin omaa taide- ja musiikkinäkemystään. Valinnan taustalla oli Saksan kärjistynyt sisäpoliittinen tilanne. Tehtäväkseen hän otti taiteellisesti, vallankumouksellisen musiikin luomisen. Hänen vuonna 1927 näkemänsä Brechtin ja Kurt Weillin *Mahagonny*-ooppera oli siinä mielessä merkityksellinen, että oopperan innoittamana hän alkoi kehittää omaa poliittisen laulun tyyliään. Varsinaisesti yhteistyö Bertolt Brechtin kanssa alkoi vuonna 1930. (Bjorkvold 1984, 22–28, 41–44.)

Eislerin poliittisista taistelulauluista Suomessa tunnetuimmaksi muodostuivat *Balladen vom Soldaten* (1928), *Das Lied vom SA-Mann* (1931–32), *Solidaritätslied* (1931) ja *Einheitsfrontlied* (1934). Kuten Bjorkvold (1984, 41–51) toteaa, eroavat nämä taistelulaulut huomattavasti Eislerin aiemmasta tuotannosta. Ennen kaikkea

tonaaliset vaikutteet yleistyivät. Harmoniapiirteiltään Eislerin lauluja voikin luonnehtia omaleimaiseksi yhdistelmäksi modaalisuutta ja funktionaalista tonaalisuutta. Erityinen rooli sävellyksissä on fryygisellä asteikolla. Asteikon alkava puolisävelaskel luo uhkaavan, alakuloisen sävyn, jota Bjorkvold (mt. 46) kutsuu ”valitusintonatioksi” (”klageintonasjon”). Hyvä esimerkki tonaalisten ja modaalisten vaikutteiden yhdistymisestä on *Solidaritätslied*. Siinä tonali-teetti häilyy G-mollin ja a-fryygisen asteikon välillä. (Nuottiesimerkki 1)

San. Bertolt Brecht

Vor - wärts! und nicht ver - ges - sen, wor - in uns - re Stä - r - ke be -  
steht. Beim Hun - gern und beim Es - - - sen  
wer - de und die gros - se Näh - re - rin.

Nuottiesimerkki 1. *Solidaritätslied*, Songs of Bertolt Brecht and Hans Eisler

Fryygisen asteikon käyttöä voidaan pitää vieraannuttamiskeinona, mutta se piti sisällään myös toisentyypisen ideologisen aspektin. Bjorkvoldin (mt. 43–44) mukaan Eislerin kiinnostus kirkkosävellajeihin syntyi osittain Brechtin vaikutuksesta. Brecht käytti teksteissään vanhaa saksaa, koska halusi päästä irti romantiikasta ja porvarillisen yhteiskunnan ilmaisumuodoista ja koki, että juuri Martin Lutherin ajan kieli oli keino tähän. Samalla tavalla Eisler koki, että myös musiikissa tuli etsiä ”kollektiivisuutta” korostavia ilmaisumuotoja, ja modaalisuus oli yksi keino saavuttaa tämä päämäärä.

Keskeinen Eislerin taistelulaulujen muoto on marssi, mutta hän käytti sitä välillä ironisesti (*Balladen vom Soldaten*) ja välillä ”tavalisesti” agitaatiomielessä (*Solidaritätslied*). Viimeksi mainitussa hän pyrki kuitenkin ottamaan etäisyyttä marssitraditioon muuttamalla tahtilajeja kesken kappaleen (ks. nuottiesimerkki 1), mikä muutoinkin on keskeinen keinovara Eislerin musiikissa.

## *Kabaree, revyy ja uusi laulu*

1960-luvun puolivälissä suuri osa *korkean protestin* piirissä syntyneistä lauluista liittyi kabareisiin ja revyihin. Kun esimerkiksi Ranskassa ja Saksassa kabareet olivat pääsääntöisesti älymystölle suunnattuja ja revyihin verrattuna niissä oli usein korkeatasoisempi teksti, ei tämän tyyppinen eronteko tullut juuri esille Suomessa.

*Ylioppilasteatterin* nuori polvi omaksui revyyen ja kabareen ruotsinkielisistä teattereista, joiden ohjelmistoon nämä ohjelmamuodot olivat vakiintuneet 1900-luvun alkuvuosikymmeninä (ks. Hirn 1997, 185–187).<sup>14</sup> Satiirisen kabareen merkitys korostui 1950-luvulla, jolloin siitä muodostui koko suomenruotsalaisessa kulttuurissa keskeinen varaventtiili, yhteisten ongelmien ja ristiriitojen purkaja. Tästä matka yhteiskuntasatiiriin oli lyhyt. Lilla Teaternista muodostuikin keskeinen kriittisten revyiden ja kabareiden näyttämö 1960-luvun alkupuolella. Siellä esitetyt *Åttan (Kahdeksikko)* ja *I våras (Oli kevät)* alkoivat myös luoda pohjaa suomenkieliselle yhteiskuntakriittiselle kabareelle. (Paavolainen 1992, 126–130.)

Pentti Paavolainen (emt. 144–146; 158–161) on käynyt läpi omassa tutkimuksessaan *Ylioppilasteatterissa* 1960-luvulla esitettyjen kabareiden tematiikkaa, enkä puutu niihin tässä sen enempää. Kuitenkin keskeistä tämän tutkimuksen kannalta on se, että osa kabareelauluista levisi myös teatterilavan ulkopuolelle sitä mukaa, kun kappaleita ryhdyttiin levyttämään. Vaikka levymyynti ei sinällään ollut kovin suurta, julkisuutta Ylioppilasteatterin laulut saivat Yleisradion kautta. Niistä muodostui aikansa populaarimusiikkia, ennen kaikkea pääkaupunkiseudun radikaalille opiskelijasukupolvelle, mitä lähemmäs vuosikymmenen loppua tultiin.

14. Se, että revyy- ja kabareeperinne ei ollut noussut merkittävään asemaan suomenkielisessä teatteritraditiossa johtuu Pentti Paavolaisen (mt. 126) mukaan siitä, että niissä näytelmiä pidettiin yleisesti kabareisiin ja revyihin verrattuna ”juhlallisempänä” tapahtumana. Lisäksi kabareiden ja revyiden esittämiseen vaikutti verotuskäytäntö. Esimerkiksi revyillä oli korkea huvivero, jos niissä ei ollut ”juonta”, ts. niitä ei pidetty tarpeeksi ”sivistävinä”.

Siihen, millaisista aineksista laulut rakentuivat, palaan varsinaisesti tämän tutkimuksen analyysiosassa. Kuitenkin jo tässä vaiheessa on syytä tuoda esille se, että *Ylioppilasteatterin* produktioissa kysymys ei ollut DDR:n teatteri- ja kabareeperinteen suoraviivaisesta soveltamisesta. Pikemminkin tekijät (Chydenius 1992, KPL Y 10146; Korhonen 2000, KPL Y 11055; Halkola 2000, KPL Y11076) ovat korostaneet, että brechtiläisestä teatterista saadut kuuntelu- ja katselukokemukset olivat omien tulkintojen lähtökohdana. Tämä siitä huolimatta, että Brechtin estetiikan perusteet tunnettiin Suomessa varsin hyvin ja Hans Eislerin musiikki tuli tunnetuksi itäsaksalaisten laulajien Gisela Mayn ja Ernst Buschin levytysten myötä.

## Populaarimusiikki ja -kulttuuri

### Matalan ja korkean musiikin kategorioista Suomessa

Ennen kuin on mahdollista ymmärtää populaarimusiikin roolia ja asemaa 1960-luvulla, on syytä nostaa esille joitakin piirteitä, jotka kertovat populaarikulttuurin asemasta Suomessa yleisemminkin. Kysymys on sinällään hyvin laaja, enkä pyri tässä kattavaan tarkasteluun, toisaalta perustan tulkintani jo tehtyihin tutkimuksiin. Edelleen on syytä huomauttaa, että kiinnitän huomiota nimenomaan siihen – ja siis hyvin yleisellä tasolla – miten korkean ja matalan kategorioita musiikissa on pyritty luomaan ja millaisia piirteitä tähän erontekoon on liittynyt. Sinällään koko suomalaisen populaarimusiikin kentän historiallinen rekonstruoiminen olisi oman laajemman tutkimusprojektin aihe.

Jukka Sarjala (1994) kuvaa väitöskirjassaan sitä prosessia, jonka myötä 1800-luvun puolivälissä helsinkiläisessä musiikkikritiikissä eronteko ”säveltaiteen” ja ”triviaalimusiikin” välillä alkoi vähitellen voimistua sitä mukaa kun romantiikan taideteorian ajatus absoluutisesta musiikista levisi. Siihen saakka viihteellinen musiikki, salonkimusiikki, oli elänyt kiinteässä yhteydessä taidemusiikkiin. Nyt kuitenkin laulumusiikin sijaan instrumentaalimusiikkia ryhdyttiin pitämään tärkeämpänä ja samalla ”puhtaana” ja ”syvällisiä ideoita”

ilmentävänä. Sarjala (mt. 229) tuo tutkimuksessaan esille, kuinka ”syvällisen” ja samalla ”hyvän” musiikin kategoria loi edellytykset ”huonon” musiikin löytämiseksi ja määrittelemiseksi. Kuitenkaan konserttiyleisö ei vielä 1800-luvulla juuri omaksunut niitä käyttäytymisnormeja, joita musiikin autonomiaperiaatteen katsottiin edellyttävän. Kriitikot paheksuivat esimerkiksi yleisön malttamattomuutta kuunnella konserttia loppuun saakka. Vasta vähitellen yleisön itsehillintä kasvoi ja käsitykset siitä, miten ”taidemusiikkia” tuli kuunnella sisäistettiin. (emt. 214–223.)

Kuten Jalkanen ja Kurkela (1995, 16) korostavat, kysymys ei kuitenkaan ollut siitä, että populaarimusiikki olisi vielä 1800-luvulla varsinaisesti eriytynyt konserttimusiikista. Ravintoloiden salonkiorkesterit esittivät kevyemmän ohjelmiston lisäksi taidemusiikin klassikkoteoksia ja muusikot liikkuivat vapaasti sinfoniaorkesterista ravintolaorkestereihin ja päinvastoin. Joka tapauksessa modernille yhteiskunnalle tyypilliset korkean ja matalan kulttuurin kategoriat musiikin osalta saivat alkunsa Suomessa juuri 1800-luvun puolivälistä lähtien. Onkin siis mielenkiintoista pohtia, miten Stallybrassin ja Whiten (1986) kuvaama porvariston viha-rakkaussuhde matalaa kulttuuria kohtaan alkoi tulla esiin.

Edellä referoimani Sarjalan (1994) tutkimuksen voidaan nähdä osaltaan kuvaavan sitä prosessia, jonka myötä epäkypsänä pidettyä käytöstä pyrittiin karsimaan – ja tässä tapauksessa siis konserttisaleista – mikä juuri on Stallybrassin ja Whiten kuvaaman prosessin toinen puoli. Kuitenkin matalan ja korkean kulttuurin välisiä suhteita tarkasteltaessa tulee ottaa huomioon se, että ”kansa” on ollut suomalaiselle sivistyneistölle toisella tavalla merkityksellinen kuin Euroopan keskusmaissa. Kun niissä, ns. kansalaisnationalismin maissa, kansakuntaan kuulumisen kriteerit on tulkittu väljästi (ks. Sevänen 1998, 295), Suomessa fennomaaninen liike näki kansakunnan yhteisöksi, jota sitoi yhteen alkuperä, traditiot, myytit ja historialliset kokemukset. Näin ”kansasta” muodostui historian subjekti, jonka avulla sivistyneistön oli mahdollisuus määritellä itseään (Alapuro 1997, 142–145). Siten fennomaanisen liikkeen voidaankin Seväsen (mt, 293–296) mukaan katsoa sisältävän piirteitä Itä-Euroopan maille tyypillisestä etnisestä nationalismista: sen vas-



tarinta kohdistui sekä keskusvaltaa että ”vieraskielistä” eliittiä vastaan.<sup>15</sup>

Samalla kun fennomania nosti ”kansan” jalustalle, pyrittiin sitä sivistämään, muokkaamaan kansakuvien mukaiseksi siitäkin huolimatta, että aika ajoin kansa tuotti sivistyneistölle pettymyksiä, joista suurimpia oli kansalaissodan syttyminen. Kuitenkin myös työväenliike omaksui fennomanian kansakuvan piirteitä etsimällä kansasta kulttuurista luomisvoimaa, sitkeyttä ja kestävyyttä, mutta nyt luokkapohjaiselle tulkinnalle (Alapuro 1997, 142–150; ks. myös Kurkela 1989). Suomen osalta porvarilliselle maailmankuvalle tyypillistä ambivalenssia matalaa kulttuuria kohtaan onkin siis tulkittava suomalaisen nationalismin erityispiirteiden kautta. Erityistä on ollut juuri sivistyneistön tuntema liittosuhde ”kansaa” kohtaan, mikä ei ole ollut tyypillistä Euroopan keskusmaille.

Sivistyneistön ristiriitainen suhtautumistapa kansan- ja populaarikulttuuria onkin tullut esiin monin tavoin. Esimerkiksi 1800-luvulla kalevalaisen laulun kokonaan syrjäyttäneistä rekilauluista tuli säätyläistön suosikkeja, sen vuoksi että ne olivat lähellä säätyläistön musiikkimakua. Heikki Laitinen (1986, 41) toteaaakin, että tällä tavoin sivistyneistö ”pystyi viimein täysin rinnoin nauttimaan kansanlaulusta ja saamaan sen kautta kuvitteellisen yhteyden kulkutautien ja nälkävuosien keskellä eläneeseen rahvaaseen”. Toisissa yhteyksissä samat laulut saivat tuomion. Esimerkiksi Nya Pressenin musiikkikriitikko Karl Flodinin mielestä suomenkielisille kansanlauluille ”oli tyypillistä alakuloinen mollisentimentaalisuus, jota oli vaikea käsitellä ja joka johti keskinkertaisiin esityksiin” (Flodin 1885, Sarjalan 1994, 245 mukaan).<sup>16</sup>

15. Sevänen (1998, 295–296) kuitenkin muistuttaa, että jaottelut itäeurooppalaiseen etniseen nationalismiin ja länsieurooppalaiseen kansalaisnationalismiin ovat yleistyksiä ja sinällään ideaalityyppejä. Esimerkiksi Suomessa syntynyt ja vaikuttanut kansallinen liikehdintä on luonteeltaan sekamuoto. Vaikka siis esimerkiksi fennomaniasta on löydettävissä itäisen nationalismin piirteitä, ruotsinkielisen yläluokan nationalismi oli pitkälti ”läntistä”, sitoutumista valtioon.

16. Sarjala (mt. 245) kuitenkin huomauttaa, että mielipide saattoi heijastella osaltaan myös kielipoliittisia intressejä, sillä kirjoittaja ehdotti myös, että kansanlaulukonserteissa suomenkielisiä lauluja tuli korvata ruotsinkielisillä.

### *”Matala” kulttuuri ja kansallinen arvojärjestelmä*

Massakulttuuriin liitettyjen käsitysten perusteella erontekoa ”matalan” ja ”korkean” musiikin välillä ryhdyttiin tekemään 1920-luvulla, kuten Pekka Jalkasen (1989) tutkimus osoittaa. Tuolloin suosioon noussut jazz – joka oli vielä puhtaasti tanssimusiikkia – miellettiin ”modernin elämänasenteen”, teollistumisen ja kaupungistumisen symboliksi. Uusi musiikinlaji herätti kiinnostusta myös taidemusiikin säveltäjien piirissä ja vaikutti myös jonkin verran sävellykseen (ks. Salmenhaara 1996, 389–393). Jazz oli kuitenkin samalla merkki kulttuuriteollisuuden syntymisestä, levisihän se äänilevyjen välityksellä ja synnytti tanssivillityksen. Tämän seurauksena muusikoiden luoma yhteys konserttimusiikin ja viihteen väliltä katkesi, kun ravintoloiden ohjelmistoa alkoi hallita tanssimusiikki ja soittajien kompetenssi ja kiinnostus ei enää riittänyt molempiin. (Jalkanen 1989, 130–140.) Nämä tekijät olivat luomassa pian institutionaalista ja ideologista kahtiajakoa taiteen ja viihteen välille.

Kuitenkaan tätä kahtiajakoa ei tule ymmärtää liian kirjaimellisesti. Kuten Sevänen (1998, 329) tuo esiin, samanaikaisesti monet kotimaiset viihteen tekijät, esimerkiksi elokuvan alueella hyödynsivät tietoisesti patriootis-nationalistista arvojärjestelmää. Yksi heistä oli Suomi-Filmin keskushahmo Erkki Karu, joka käytti elokuvissaan kansanomaisia henkilötyyppejä ja esimerkiksi kliseemäisiä kuvia kesäisestä luonnosta. Samalla tavalla kotimaisen tanssimusiikin voidaan katsoa asettuneen tukemaan kansallista arvojärjestelmää erityisesti sodan aikana: asemiesilloissa ja viihdytyskiertueilla ajankohdan keskeiset viihdeartistit toimivat mielialojen kohentajina (ks. Niiniluoto 1994). Suomalaisen populaarimusiikin voidaankin sanoa artikuloituneen ennen 1960-lukua kahteen vastakkaiseen pooliin: yhtäältä se sisälsi elementtejä, jotka tukivat kuvia suomalaisuudesta historian kriisivaiheissa, toisaalta se edusti sivistyneistön silmissä alempiarvoista, pinnallisena pidettyä kulttuuria.

Hyvin näkyvästi kamppailu hyvän maun osoittamisesta ja kriittikki populaarimusiikin ”pinnallisuutta” kohtaan nousi esiin 1950-luvulla rillumarei-elokuvien myötä. Pohjan kamppailulle synnytti

sotien jälkeinen voimakas viihdekulttuurin kysyntä ja kulutus, joka antoi populaarikulttuurille tilaisuuden astua hännäämään korkeakulttuurisia – keskeisesti massakulttuurin kritiikille perustuvia – arvoja. Kuten Sakari Heikkinen (1996, 315–319) toteaa, rillumarei-elokuvia on mahdollisuus tulkita sivistyneistön idealistisen kansakuvan kritiikkinä. Kansan hyveet, esimerkiksi työteliäisyys ja säästäväisyys, käännettiin elokuvissa karnevalistisesti pääläelleen. Työmiehen kunniaa puolustettiin, mutta se haluttiin tehdä alhaalta käsin, ei yläluokkaisella päätöksellä.

Sinällään makukonfliktit korkeakulttuurin ja ”kansan” välillä eivät rajoittuneet rillumarei-elokuviin, vaan jo aiemmin Kärjen ja Helismaan tuotantoa oli paheksuttu ja asetettu Yleisradiossa soittokieltoon esimerkiksi kappaleiden sanoitusten vuoksi. Ensimmäisiä soittokieltoon joutuneita kappaleita oli vuonna 1948 levytetty *Suutarin tyttären pihalla*, jonka katsottiin vihjaavan Alli Paasikiveen, koska hänen isänsä jalkinetehtailija. Toisaalta sanoitus sinällään koettiin säädyttömänä, päättyihän viimeinen säkeistö ajan moraalinormeihin nähden liian suorasukaisesti: ”Suutarin tyttären aitasta kuuluu kuiskaus hiljaa: Juu”.

Kiistat populaarikulttuurin ympärillä syntyivät usein juuri moraalinormien rikkomisesta. Toisaalta Heikkinen (mt. 319–327) toteaa, kuinka keskeinen peruste tyrmätä rillumarei oli sen massakulttuuriluonne: laulut eivät olleet peräisin myyttisestä kansasta, vaan tekijäpari oli tunnettu ja he myös ansaitsivat lauluillaan. Edellä siteeraamani Helismaan riimitteley hänen ja Saarikosken välisessä runokilvassa oli epäilemättä muistutus tästä 50-lukulaisesta maku-kamppailusta. Lisäksi Helismaa purki tuntojaan saamastaan kritiikistä vielä vähän ennen kuolemaansa *Iskelmä*-lehden pakinoissa (Helismaa 1964 ja 1965). Keskeinen aihe niissä oli ”klassisen musiikin edustajien ynseys ja halveksinta” populaarimusiikkia kohtaan.

Kuten Heikkinen (mt. 327) artikkelissaan korostaa, kysymys ei ole siitä, että rillumarei tulisi nostaa jalustalle. Vaikka se pyrki irti kansankulttuurin ”valistavuuden ja kohottavuuden” leimoista, se oli esteettisesti konservatiivista ja korkeakulttuuria kohtaan suunnatussa kritiikissään yksioikoinen. Populaarikulttuurin monitasoisuus ja moni-ilmeisyys tuleekin juuri tässä esille: yhtäältä rillumarei-

elokuvien nihilististä suhtautumista kulttuuriin valistuksen välineenä voi pitää radikaaliuden osoituksena (mts.), mutta samalla elokuvien esteettinen konservatiivisuus on mahdollista ymmärtää pyrkimyksiksi säilyttää yhteisöllisyyttä ja tietyssä mielessä myös rakentaa yhteisöllisyyden utopiaa (ks. Dyer 1973/93; myös Hieta-la 1992, 105–110).

### *1950-luvun lopun murrosvaihe*

On silti muistettava, että rillumarei ei yksinään riitä kuvaamaan suomalaisen iskelmä- ja tanssimusiikin kenttää 1950-luvun lopussa, joka tuossa vaiheessa oli jo eriytynyt monin tavoin. Itse asiassa vaikka rillumarei-elokuvat ja -iskelmät saivat paljon edellä kuvatunlaista julkisuutta, varsinaisesti suomalaisen populaarimusiikin valtavirtaa oli kansallisromanttinen iskelmä. Keskeisesti sen suosioon vaikutti sotien jälkeen vahvana elänyt tanssilavakulttuuri.

Samanaikaisesti kotimaisen äänitetuotannon piirissä kappalekeskeisyydestä oltiin siirtymässä solistikeskeisyyteen. Ennen taustalla olleesta solistista tuli näin iskelmätähti. Ensimmäisenä artistikohtaisia repertuaareja alettiin laatia Scandiassa. (Muikku 2001, 119) Toisaalta iskelmätähden ura alkoi olla yhä useamman tavoitettavissa, kun levy-yhtiöt ryhtyivät etsimään uusia kykyjä järjestämällä koe-laulutilaisuuksia ja laulukilpailuja.

Iskelmätähtien ohella erilaiset lauluyhtyeet olivat suosittuja. Hyvä esimerkki tästä on *Kipparikvartetti*, jonka ohjelmistoon kuului niin iskelmiä kuin ”kansanvalistuksen kansanlauluja”, humoreskin tapaan sovitettuja lauluja. Lehdistöissä yhtye sai varsin ristiriitaisen vastaanoton, välillä yhtye sai kiitosta ”kauniista” laulustaan ja ”virallisen viihdyttäjän” leiman, kun taas joissakin arvosteluissa esitykset leimattiin banaaliksi. (Kurkela 1989, 269; Kilpiö 2000.)

Toisaalta myös kotimaiseen iskelmäkulttuuriin oltiin omaksu-massa uusia piirteitä. Yksi keskeisimmistä oli edellä mainittu siirtyminen solistikeskeisyyteen. Voidaankin sanoa, että modernit piirteet suomalaisessa iskelmäkulttuurissa näin vahvistuivat: laulajatahdistä muodostui julkisuuden henkilöitä, joiden elämänvaiheis-

ta myös lehdistö alkoi olla yhä enemmän kiinnostunut.<sup>17</sup> Lisäksi esimerkiksi uudentyypinen jazziskelmä ja latinalaisamerikkalaisen musiikin vaikutteet toivat uusia elementtejä perinteiseen iskelmäformaattiin. Nämä tyyliä nostivat esiin myös naisartistejä, joiden paikka populaarikulttuurin kentällä alkoi vasta nyt vakiintua.

Afroamerikkalaisen musiikin tyyleistä rock and rollin suosio ajoittuu iskelmätähtien nousun aikaan 1950-luvun lopulle. Tätä seurasi rautalankamusiikin aalto 1960-luvun alussa. Vaikka erityisesti rockiin liitettiin vastakulttuurisia piirteitä lehdistössä, rockin ja ”huliganismin” nähtiin kuuluvan yhteen (ks. esim. Nyberg 1984, 13–15), molempien tyylien reseptiolle oli tyypillistä se, että niihin suodattui kotimaisen iskelmämusiikin piirteitä: rock-covereita lauloivat iskelmätähdet ja rautalankayhtyeet muokkasivat suomalaisista kansanlauluista ja iskelmistä omia versioitaan.

### *1960-luku: muutoksia populaarimusiikin julkisuuskuvassa*

Uusien ulkomaisten musiikkivaikutteiden lisäksi 1960-luvun vaihteen ilmiöitä olivat televisiotoiminnan vakiintuminen sekä sarjakuvien ja kioskikirjallisuuden myynnin kasvu. Samalla huoli kansallisen kulttuurin tulevaisuudesta kasvoi. Yleisradiossa, jonka ohjelmatarjonta edusti ”virallista” musiikkipolitiikkaa, haluttiin tehdä selvä ero kevyen ja vakavan musiikin välillä. Siten 1960-luvun alussa radiossa pyrittiin tietoisesti välttämään angloamerikkalaisen populaarimusiikin soittamista. Tuolloin uskottiin ja odotettiin, että esimerkiksi rock’n roll olisi pian ohimenevä muotioikku.

Tilanne kuitenkin muuttui vuonna 1963 aloitetun sävelradion myötä. Tuolloin ohjelma-aikaa lisättiin merirosvoradioitten vaiennamiseksi ja uusi ohjelma-aika täytettiin pääasiassa kotimaisella iskelmämusiikilla. Jonkin verran soittolistalle otettiin mukaan myös ulkomaista pop-musiikkia. Kuitenkin yleinen suhtautuminen populaarimusiikkiin kohtaan oli Yleisradiossa yhä negatiivista: ohjel-

17. Populaaritähtiä oli Suomessa ollut luonnollisesti jo aiemmin oopperan, operetin ja varieteen piirissä (ks. esim. Hirn 1997). 1950-luvun lopulla muotoutunut iskelmätähteyden kiinnittyi nyt kuitenkin kasvavaan mediajulkisuuteen: lehdistöön, radioon, elokuvaan ja myöhemmin televisioon.

maneuvesto saattoi kritisoida liiallista ”jazzin” ja ”popin” soittoa, mutta merkki avarakatseisemmasta suunnasta sävelradion perustaminen kuitenkin oli. (Gronow 1992, haastattelu, 11–19; Bruun & al. 1998, 56–57.)

Angloamerikkalaisen populaarimusiikin suosion kasvu heijastelee käynnissä olevaa laajempaa yhdysvaltalaisen kulttuurin omaksumista. Näkyviksi lännen ”vapaan elämäntavan” symboleiksi muodostuivat meillä niin purukumi, amerikanraudat kuin Coca Colakin. Samalla käsitys nuorisosta erityisenä sosiaalisena ja kulttuurisena kategoriana vahvistui. Sukupolvi-identiteetin poliittinen ja sosiaalinen merkittävyys alkoi tulla esille, mikä loi pohjaa vuosikymmenen opiskelija- ja radikaaliliikkeille. Toisaalta nuorison taloudellinen merkittävyys tiedostettiin esimerkiksi mainonnan piirissä ja nuoria populaarimusiikin tähtiä rekrytoitiin mainoksiin. Nuorisokulttuurista tuli myös elokuva-aihe (*Kuriton sukupolvi, Nuoruus vauhdissa*), ja televisio alkoi omistaa ohjelma-aikaa nuorten ohjelmille. (Kolbe 1996, 250–251.)

Vahvasti kansallisesta tematiikasta ponnistava tanssi- ja iskelmämusiikki joutui angloamerikkalaisen popmusiikin myötä kokonaan uudenlaisen ilmiön eteen. Esimerkiksi levy-yhtiöissä tämä näkyi siinä, että ne joutuivat laajentamaan tuotantoaan, aluksi kuitenkin vastahakoisesti, pop-musiikkiin sekä rautalankaan. Tangosta ja rautalangasta muodostui tässä vaiheessa agraarin ja kaupungistuvan Suomen välisen kamppailun symbolipari. Kuitenkin Jari Muikku (2001, 137–138) korostaa, että kysymys oli lopulta vain symbolisesta taistelusta. Samat levy-yhtiöt tuottivat molempien osa-alueiden äänitteitä. Taloudellinen kilpailutilanne synnytti kuitenkin väistämättä vihamielisyyttä pop-musiikkia kohtaan, esimerkiksi kentälle 1960-luvun lopussa tullutta Love Recordsin toimintaa pyrittiin boikotoimaan. (mts.)<sup>18</sup>

Kuten edellä jo totesin, 1960-luvun alkua leimasivat muutokset myös suomalaisessa populaarimusiikkijulkisuudessa. Aihe on

18. Vastustus tuli näkyviin mm. vuonna 1970, jolloin Otto Donner nimitettiin Yleisradion viihdeohjelmien päälliköksi. Tämän seurauksena Discophon-levy-yhtiön johtaja Johan Vikstedt lähetti Yleisradion hallintoneuvoston jäsenelle Jouni Mykkäselle kirjeen, jossa hän vaati, että Donnerin toimintaa tuli ohjata niin, ettei tämä suosisi Love Recordsin levyjä. Useimmissa levy-yhtiöissä pelättiin tuolloin, että Love Re-

jälleen oman tutkimuksensa arvoinen, mutta nostan siitä esiin tiettyjä piirteitä tarkastelemalla 1960-luvun nuoriso- ja musiikkilehtien sisältöjä. Määrittelen populaarimusiikkijulkisuuden tässä väljästi kuluttamiseen ja tajuntateollisuuteen liittyväksi julkisuudeksi (vrt. Arminen 1989, 45). Julkisuus on kuitenkin sinällään hyvin moniulotteinen käsite. Yleisellä tasolla ajateltuna yksityisen ja julkisen erottelun eri tavoilla ja eri aikoina voidaan katsoa ilmentävän yhteiskunnassa hallitsevia ideologisia näkemyksiä ja pyrkimyksiä (Fornäs 1998, 107).

Populaarimusiikkiin on pitkään liitetty tuotantojulkisuuden käsite, jota ovat käyttäneet mm. Oskar Negt ja Alexander Kluge (1972/93). Tuotantojulkisuus on ollut porvarillisen julkisuuden leimaantavain osa, ”tuotantosfäärin ilmaisu”. Populaarimusiikin luonne on tämän perusteella määritelty niin akateemisen tutkimuksen piirissä kuin arkikielessäkin melko yksioikoisesti ”kaupalliseksi”. Vastaanottajille on mallissa jäänyt passiivisen kuluttajan rooli. Näihin näkemyksiin ovat vaikuttaneet keskeisesti myös Frankfurtin koulukunnan, erityisesti Theodor Adornon ja Max Horkheimerin pessimistiset näkemykset ”puhtaan” taiteen kuoleutumisesta kapitalistis-liberalistisen järjestelmän affirmatiiviseen luonteeseen.

1990-luvulla syntyneet populaarimusiikin tutkimuksen virtaukset ovat kuitenkin kyseenalaistaneet tämän tyyppisiä mustavalkoisia lähestymistapoja. Vaikka teollinen ja kaupallinen tuotantotapa on hallitseva populaarimusiikissa, esimerkiksi Keith Negus (1996, 66) korostaa, kuinka levyteollisuutta ei voi pitää ”epähumanina koneistona”, vaan sen piirissä toimivat ihmiset pikemminkin tasa-painottelevat yleisön, artistien ja yhtiöiden vaatimusten ja odotusten välillä. Toisaalta myös esimerkiksi musiikin kuluttamisen kontekstit voivat olla hyvinkin erilaisia. Toisin sanoen käsitys kuulijoiden passiivisuudesta on pitkälti myytti. ”Kaupallisuuden” korostamisen sijaan huomiota onkin alettu kiinnittää entistä enemmän julkisuuden luonteeseen eli siihen, miten julkisuus tarjoaa yksi-

---

cordsin tuottamat levyt saivat ylivallan Yleisradiossa. Vastustuksen taustalla eivät kuitenkaan olleet yksinomaan taloudelliset syyt, vaan vuosikymmenen lopun nopeasti politisoitunut ilmapiiri vaikutti osaltaan kiistan syntyyn. Donnerin vasemmistolainen tausta herätti kritiikkiä monella taholla. (Hemanus 1972, 261–262.)

löille ja ryhmille aineksia esimerkiksi identiteettien ja tyylien rakentamiseen ja representoimiseen. Siksi myös seuraavassa keskityn tarkastelemaan ennen kaikkea populaarimusiikkijulkisuuden laadullisia muutoksia 1960-luvulla siten kuin ne välittyvät ajan musiikkilehdistä.

Keskeisimpiä muutoksia 1960-luvun alun populaarimusiikkijulkisuudessa oli uusien musiikkilehtien perustaminen. Niistä vuonna 1960 perustettu *Iskelmä* keskittyi suomalaisen iskelmämusiikin esittelemiseen. Kotimaisten iskelmätähtien rinnalla paljon palstatilaa lehdessä saivat ”kitarayhtyeet” ja pian myös ulkomaiset popyhtyeet Beatlesista alkaen. Tyypillistä oli, että lähes kaikki musiikki niputettiin iskelmä-käsitteen alle.

Perinteisten haastattelujen ja levyarviointien lisäksi lehti sisälsi myös yleisluontoisempia artikkeleita suomalaisen populaarimusiikin tilasta. Esimerkiksi vuonna 1964 ilmestyneessä artikkelissa *Suomalainen iskelmä valloittaa maailmaa* (Discover 1964) kerrottiin suomalaisten rautalankayhtyeiden menestyksestä ulkomailla ja ulkomaille myydyistä suomalaisten iskelmien oikeuksista. Artikkelin mukaan suomalaista tanssimusiikkia oli jo tehty tunnetuksi ”Neuvostoliitosta Länsi-Intiaan”: Erkki Melakosken yhtye oli vierailut Länsi-Intian saarilla ja Leo Kähkösen orkesteri Neuvostoliitossa. Kirjoittajan keskeinen viesti olikin, että suomalaisia iskelmiä tuli arvostaa ja levymyyntiä ulkomaille tehostaa. Lehden mukaan ”teemme anteeksiantamattoman virheen, jos olemme aina ja joka paikassa valmiita mustaamaan kotimaisen iskelmäteollisuuden”. Artikkelissa toivottiin iskelmämusiikille myös valtion tukea: Englannissa iskelmäkonserttien yleisön joukossa oli artikkelin mukaan kuninkaallisia, mutta suomalaisissa oloissa parannukseksi riitti se, että itsenäisyyspäivän vastaanotolle olisi saatu ”kunnollinen tanssi- tai viihdeorkesteri”.

Vaikka tämänäyttypisiä artikkeleita julkaistiin vain muutamia, kertovat ne vahvasta halusta parantaa kotimaisen iskelmä- ja tanssimusiikin imagoa. Samalla alaa haluttiin professionaalistaa. Esimerkiksi *Iskelmä*-lehden päätoimittaja Erkki Pälli (1966) vaati manageritoiminnan virallistamista ja saattamista valvonnan piiriin. Ajan ehkä tunnetuin manageri, Tampereella *Viihdeohjelman* johtohah-



mona toiminut Tauno ”Tappi” Suojanen, herättikin toimillaan paljon pahennusta (ks. Bruun & al.1998, 99–100), vaikka Pälli ei häneen artikkelissaan viitannut. Joka tapauksessa mallia valtameren takaisesta musiikkielämästä oltiin hakemassa joka suhteessa, mikä tuli näkyviin myös siinä, että erilaisten konserttien ja musiikkitapahtumien yhteydessä ryhdyttiin käyttämään käsitettä ”show”. 1960-luvun lopun kesinä Suomen maaseutua kiersivätkin lukuisat show’t. Esimerkiksi vuoden 1967 kesällä niitä järjestettiin Veikko Salmen (1967) mukaan noin kuusitoista. Tähtinä niissä olivat mm. Irwin, Tamara Lund, Danny ja Johnny.

Tyylillisesti huomattavasti paljon räväkämpään ilmaisuun keskittyi vuonna 1959 perustettu *Hymy*. Alkuvaiheessa lehteä markkinoitiin uudentyypisenä nuortenlehtenä nimikkeellä *Nuoris-Hymy*. *Iskelmä*-lehden tapaan lehti sisälsi juttuja iskelmä- ja elokuvatahdista, mutta uutta olivat sensaatiotarinat: lehti tutki esimerkiksi, ”mitä tanssipaikoilla tapahtuu” tai ”miten helposti ”pimut” lähtevät autoilemaan”. Nuorisonlehden imago ei kuitenkaan osoittautunut menestykseksi ja 1960-luvun alkupuolella lehti muutti linjaansa yleisaikakauslehdeksi. Tämä merkitsi sitä, että ns. humanintrest -tyyppiset jutut yleistyivät: lehti koostui pääasiassa katoamis- ja murhajutuista, yliluonnollisista tarinoista ja julkisuuden henkilöiden ”paljastustarinoista”.

*Hymyn* sensaatiohakuisuus vahvistui vuosikymmenen puolivälissä yleisen ilmapiirin radikalisoituttua.<sup>19</sup> Linjaksi muodostui ”kansanomainen hätkähdyttäminen”, sillä Urpo Lahtisen mukaan ”suuri yleisö ei tajua mitään suurista aatteista. Ei kukaan viitsi kahlata selostuksia kolmannen maailman kamppailusta nälkää vastaan. Pitää kertoa pienen neekeripojan nälkäkuolemasta. Se vasta havahduttaa kokonaisuuden näkemiseen” (Järvinen & Kantola 1980, 10). Lisäksi lehti esittäytyi ”kansan äänen esille tuojana” ja ”kovaosaisen puolestapuhujana”. *Hymyn* ja *Suomen Maaseudun Puolueen* nousua onkin pyritty selittämään toinen toisellaan, vaikka Järvisen ja

19. Järvisen ja Kantolan (1980, 23–24) mielestä tarttuminen sensaatiojournalismiin johtui myös osittain kilpailutilanteesta. Television vakiintuminen pudotti levikkiä, minkä paikkaamiseksi sensaatiotarinat olivat hyvä lääke. Sensaatiojournalismin aloittaja Suomessa oli *Hymy*, mutta tyyli levisi pian muihinkin lehtiin.

Kantolan mukaan (1980, 13) lehti ei pyrkinyt ainakaan suoraan tukemaan vennamolaisuutta. Sensaatiojuttujen ohessa *Hymyssä* kirjoiteltiin 1960-luvulla myös jonkin verran iskelmätähdistä ja populaarimusiikin ilmiöistä yleensä. Etusijalla olivat luonnollisesti erilaiset ”paljastustarinat”.

Näyttää siltä, että juuri *Hymyn* sensaatiojournalismi vaikutti vuonna 1961 perustetun *Suosikin* tyyliin vuosikymmenen puolivälistä lähtien. Kuten olen aiemmin todennut, alkuvuosina *Suosikin* linja oli vielä maltillinen. Kuitenkin pian juttujen otsikot muutuivat räväkämmiksi ja siihenastisesta ”asiallisuudesta” pyrittiin eroon. Lisäksi faktan ja fiktion raja oli mahdollista ylittää molempiin suuntiin. Kokonaisuudessaan *Suosikin* sisältö jäi kuitenkin varsin pirstaleiseksi: yhtye- ja artistiesittelyjen rinnalla julkaistuista jutuista on löydettävissä jopa valistuksellista henkeä. Palaan tähän seikkaan erityisesti M. A. Nummisen ja undergroundvirtausten analyysin yhteydessä. Tyyliiltään rohkein lehti oli vuosikymmenen puolivälistä 1970-luvun alkuun ilmestynyt *Stump*. Pekka Oeschin (1989, 47) mukaan ajan nuortenlehdistä juuri *Stumpissa* etiikka- ja moraalikäsitysten vapautuminen tuli parhaiten esiin. Lehti syntyikin *Suosikin* haastajaksi. Vuosikymmenen lopulla se pyrki kuitenkin muuttamaan imagoaan tietoisesti *Hymy*-lehden suuntaan, ”pikku-Hymyksi” (Bruun 2000, puhelinhaastattelu). Samalla aihepiirit laajenivat musiikista rikosuutisiin ja muihin sensaatiojuttuihin. (ks. myös Oesch 1989, 43–46.)

Niin *Hymy*-lehti alkuvaiheessa kuin *Suosikkikin* olivat välittämässä nuorisokulttuurin olemusta ja eetosta. Ehkä parhaiten tämä tuli esiin siinä, että sellaiset, jo 1950-luvun lopun musiikkilehdistä tutuksi tulleet piirteet kuten listat, fanikerhot ja äänestykset parhaista artisteista yleistyivät. Myös populaarimusiikkiin liittyvä tähteyks nousi uudella tavalla esiin, mikä sittemmin herätti keskustelua myös nuoren sivistyneistön piirissä.

Pyrkimyksistä esitellä fanikulttuurin luonnetta kertoo esimerkiksi vuoden 1964 *Suosikin* toisessa numerossa julkaistu testi. Siinä lukijoita pyydettiin soittamaan mieliartistinsa levyä ja samalla katsomaan artistin suurta kasvokuvaa. Jutun mukaan seurauksena oli se, että kuva alkoi ”elää”. Ilmiötä selitettiin psykologian avulla.

Kysymys oli ”introspektiosta” joka osoitti, että ”onnentunne tuottaa mielihyvän aistimuksia ilman näkyvää tai käsin kosketeltavaa syytä”. Kriittisyyttä artikkelista ei välittynyt, pikemminkin ilmiön positiivisuutta haluttiin korostaa:

”Tukevasti-maanpinnassa-tyyppi urahtaa, että ”kaikkea hömpsötystä” ja ”niin kuin ne ei olis jo tarpeeksi kaistapäisiä ilmankin” jne. Juuri näille arjen karuudessa sitkeästi vaeltaville pieni haaveiluhetki tekisi kaikkein parasta, ihan varmasti. Miksei saisi tällaisella viattomalla ja kenellekään harmia tuottamattomalla tavalla hiukan virkistää jokapäiväistä tasatahtia?” (Suosikkisi kuva elää...1964.)

Samana vuonna lehdessä julkaistiin samansisältöinen artikkeli (Suutele kuvaa!..). Tällä kertaa lukijaa pyydettiin suutelemaan kuvaa. Faniuden positiivista merkitystä korostettiin myös Beatles-yhtyettä koskevassa artikkelissa (Suosikki 11/1964). Artikkelin yhteydessä olevassa ”lääkärinlausunnossa” todettiin kuinka erityises- ti Beatlesien pitkät tukat olivat merkityksellisiä naispuolisten fanien kannalta:

”Kun Beatleseilla on samanlaiset pitkät hiukset kuin heilläkin, kun he ovat nuoria ja hyvin menestyviä, he auttavat myös ihailijattariaan kestämaan paremmin tätä elämää (...) Beatlesien pitkät hiukset ovat avuksi nuorille tytöille sinä vaikeana aikana, jolloin heidän on kypsytävä ja kehityttävä aikuisiksi tulemist varten. Tytöt pääsevät heitä jäytävästä alemmuuden tunteesta, joka on juuri murrosiässä nuoren pahin vihollinen.” (The Beatles...1964.)

On silti vaikea sanoa, kuinka fiktio- tai fakta-hakuisesti tämän-tyyppisiä artikkeleita kirjoitettiin. Sillä että kirjoittajat eivät suhtautuneet faniuteen kriittisesti tai moralisoiden, haluttiin epäilemättä vastata vanhemman polven syytöksiin populaarimusiikin aiheuttamasta ”hysteriasta”. Kuitenkin faniuden luonteen pohdinta jäi artikkeleissa vielä kovin pinnalliseksi. Toisaalta se, että perusteluja haettiin myös auktoriteettien taholta (tieteestä) osoittaa, että valituksen perinne ei ollut kaukana kirjoittajien maailmankuvasta. Se englantilaiseen ja yhdysvaltalaiseen populaarikulttuuriin jo tuolloin kuulunut näkemys, että fanius on oma erityinen sensibiliateet-

tinsä, jossa keskeistä on mielihyvä, mutta johon liittyy myös esimerkiksi alakulttuurin representoiminen (ks. Shuker 1994, 242–243), ei juuri tullut lehdissä esille. Toisaalta niissä ei myöskään korostettu rock/pop-tähteyteen liittyvää boheemia sankaruutta (Kallioniemi 1990, 140–145). Kuitenkin näitä piirteitä oltiin omaksumassa, kuten myöhemmin tässä työssä käy ilmi folkin ja Irwin Goodmanin 1960-luvun uran analyysin yhteydessä.

Se, millainen lukijajoukko näillä lehdillä lopulta oli, on kokonaan toinen kysymys. Kattavia levikkitutkimuksia ei vielä 1960-luvulla juurikaan tehty. *Suosikin* osalta tutkimus tehtiin vain kerran, vuonna 1965, jolloin tulokseksi saatiin 78 823. Tämän jälkeen levikki hienoisesti laski ollen alimmillaan 50 814 vuonna 1968. 1970-luvun alussa levikki lähti voimakkaaseen nousuun. Hymyn levikistä on sen sijaan tarkempaa tietoa. Sadantuhannen levikin lehti ylitti 1960-luvun puolivälin aikoihin ja saavutti huippunsa aivan vuosikymmenen lopussa, jolloin se oli yli neljäsataatuhatta (Järvinen & Kantola 1980, 14). Luonnollisesti lehti ei enää tässä vaiheessa ollut musiikkilehti vaan yleisaikakauslehti. *Stumpin* levikki oli Seppo Bruunin (2000, puhelinhaastattelu) mukaan parhaimmillaan noin 28 000. Jos keskimäärin aikakauslehtien levikki vaihteli vajasta kahdestasadastatuhannesta (*Me Naiset*, *Kotiliesi*, *Apu*) hieman yli sataantuhanteen (*Eeva*, *Seura*), esimerkiksi *Suosikin* levikkiä voi pitää merkittävänä. Lehdet kuitenkin itse nostivat levikkilukuja mielellään ylöspäin. Esimerkiksi *Hymy* ilmoitti levikkikseen vuonna 1967 peräti 800 000. Toisaalta Numminen (1966) arveli *Suosikin* levikiksi 200 000. Todellisuudessa suurta kasvua levikkiluvuissa ei kuitenkaan tapahtunut muiden lehtien kuin *Hymyn* osalta. (Levikitiedot 1965 & 1968.)

Myöskään esimerkiksi äänitemarkkinoilla kasvua ei juuri tapahtunut 1960-luvulla. Muikku (2000, 121–23) toteaa, kuinka levyjen kokonaisyhtymämäärät pysyivät koko 1960-luvun ajan miljoonan kappaleen tuntumassa. Keskeisin syy tähän oli levysoittimien korkea suojatulli, joka nosti hinnat korkealle. Toisaalta äänitteiden myynti oli vielä 1960-luvulla keskittynyt erikoisliikkeisiin ja muutamisiin tavarataloihin. Keskeisiä uutuuskasvatkanavia olivatkin jukeboxit ja toisaalta myös Yleisradio, jonka merkitys myös uuden laulun suosion kannalta oli keskeinen.

## IV Laulu esteettistä ja yhteiskunnallista tietoisuutta luomassa

Yhteiskuntakriittisten laulujen ensimmäiseksi esittelyareenaksi muodostuivat *O-pop* -kabareet, joita järjestettiin Lilla Teaternissa vuosina 1963 ja 1964. Dokumentteja kabaree-illoista ei ole jäänyt jäljelle, mutta mukana olleet (Donner 1995 KPL Y 11074; Aarnio 2000 KPL Y 11051; Korhonen 2000 KPL Y 11055) muistavat iltojen olleen sekoitus protestia ja avantgardea: Beatlesien kuvin taustoitettulla lavalla esiintyi laulajien ohella mm. Otto Donnerin jazz-yhtye, joka yhdisteli kappaleissaan jazzin ja modernin taidemusiikin keinovaroja toisiinsa (ks. Rautiainen 1995, 142–143). Mukana oli usein myös runoilijoita lukemassa omia tekstejään. Iltojen nimen merkityksestä ei tekijöillä ole tarkkaa muistikuvaa, mutta esimerkiksi Otto Donnerin (1995 KPL Y 11074) mielestä kabareiden tarkoituksena oli vaihtoehdon tarjoaminen pop-kulttuurille.

Kuten aiemmin on tullut ilmi, kabaree-perinne omaksuttiin erityisesti *Lilla Teaternista Ylioppilasteatteriin*. Kabareiden tekijäjoukko koostui juuri toimintaan mukaan tulleista nuorista taiteilijoista, joista keskeisimpiä olivat teatterin johtajaksi nimitetty Kaisa Korhonen sekä ohjaajina toimineet Kalle Holmberg ja Timo Berg-holm. Pääasiassa Marja-Leena Mikkolan, Aulikki Oksasen ja Arvo Salon laatimia tekstejä sävelsi Kaj Chydenius.

Vuonna 1965 Yleisradio pyysi *Ylioppilasteatterilta* sarjan kirjallisia kabareita, ja näin syntyivät *Orvokki*-kabareet. Orvokkien yhteiskuntasatiiri oli aikaansa nähden purevaa, sillä niissä tartuttiin su-

meilematta tabuja sisältäneisiin teemoihin kuten uskontoon, maanpuolustukseen ja seksuaalinormeihin. Sanoitusten ohella lauluissa Bertolt Brechtin teatteri- ja musiikkinäkemyksen hengessä tyyllitellyt musiikkilainat herättivät paheksuntaa. *Orvokkeja* lähetettiin vuosina 1965-66, mutta niiden kokonaismäärästä ei ole tarkkaa tietoa. Tekijöiden (mm. Korhonen 2000 KPL Y 11055; Oksanen 2000 KPL Y 11061) arviot vaihtelevat neljästä kuuteen.

Paheksunnan ohella – mihin palaan tarkemmin hieman tuonnempana – kabareet saivat myös kiitosta. Esimerkiksi Tytti Seppälän (1965) mielestä ensimmäinen kabaree, *Suomalaisen seitsemän kansalaisoikeutta*, oli onnistunut ”hyökkäävydessään, kriittisyydessään ja pisteliäisyydessään”. Merkillepantavaa on, että niin Seppälä kuin muutkin kabareita arvioineet (nimimerkki J.K 1965 ja Valkama 1966) korostivat sitä, etteivät kabareet ”ajaneet suoranaisesti minkään ryhmän etuja”, vaan ”kritisoivat niitä, jotka sovinnaisuuden ja hyvien tapojen varjolla hyväksyivät mielettömyyksiä ja vääryyksiä” (J. K 1965). Toisin sanoen kabareiden tematiikkaa tulkittiin vahvasti sukupolvikonfliktin perspektiivistä. Toisaalta kirjoittajat eivät olleet tietoisia kabaree-perinteen suomenruotsalaisista juurista, vaan esimerkiksi Seppälä (ma.) nimesi kabareen uutuudeksi Suomessa.

*Ylioppilasteatterin* kabareiden rinnalla uudentyypistä suomenkielistä laulua ryhdyttiin tekemään myös muista lähtökohdista. Kommunikaation ja arkipäivän teemat esiin nostanut lyriikka oli lähtökohtana *Tapio Lipposelle* ja hänen *Muksut*-yhtyeelleen. Muksurien ensimmäinen julkaistu äänilevy *Viisumi keväästä syksyyn* (Ota-van kirjallinen äänilevy 43) sisälsi Lipposen sävellyksiä Pentti Saarikosken ja Anselm Hollon runoihin. Musiikillisilta lähtökohdiltaan laulut erosivat kuitenkin Kaj Chydeniuksen musiikista.

Vuosikymmenen alun musiikkiradikalismien näkyvät hahmot, Henrik-Otto Donner ja Kari Rydman liittyvät uuden laulun alkuvaiheisiin, vaikka he toimivat pääasiassa taidemusiikin cross-overin puolestapuhujina yhdistellessään tuotannossaan taide- ja populaarimusiikkivaikutteita toisiinsa (ks. Rautiainen 1997, 98–117). Rydmanin tuotannossa ehkä tunnetuimmaksi ajan ”radikaaliksi” lauluksi muodostui *Kanttorin jenka*. Se perustui Bachin 3. bran-

denburgilaiskonserton alkutahdeille, joka laulun otsikon mukaisesti kääntyy jenkaksi. Yleistä paheksuntaa herättivät erityisesti kappaleen sanat, joissa enkelin kanssa alkavat tanssia ensin pappi ja viimein pirukin kanttorin soiton innoittamina.

Otto Donner sävelsi musiikkia joihinkin yhteiskuntakriittisiin kabareisiin, joista tunnetuin oli Lilla-teaternissa esitetty *Var är min stora ludiga Nalle* (1966). Jos Donner ja Rydman pyrkivät sävellyksissään rikkomaan matalan ja korkean rajoja, sitä he tekivät myös muussa toiminnassaan. Rydman toimi 1960-luvun puolivälissä jonkin aikaa *Suosikin* levyarvostelijana ja Donnerilla oli merkittävä rooli levy-yhtiö *Love Recordsin* perustamisessa. Lisäksi hän teki yhteistyötä mm. *Blues Section* -yhtyeen kanssa säveltämällä ja sovittamalla yhtyeen kappaleita.

Ylioppilasteatterin piirissä syntynyt kabareelaulu oli kohdistettu ennen kaikkea vanhan polven sivistyneistöä ja sen edustamaa arvomaailmaa kohtaan. Kuitenkin käsite protestilaulu ymmärrettiin julkisuudessa myös väljemmin kansanväliseen folk-liikkeeseen kuuluvana terminä. Liikkeen hengen symboleiksi muodostuivat käännöskappaleet *Palkkasoturi* ja *Minne kukat ovat kadonneet*. Vietnamin sodan vastustuksen ohella esiin nousi myös mustien kansalaisoikeustaistelu Yhdysvalloissa.<sup>1</sup>

## ”Protestilaulut” ja työväenliikkeen laulut

1960-luvun puolivälissä pohdittiin myös jonkin verran sitä, millainen oli protestilaulun suhde suomalaisen työväenliikkeen lauluperinteeseen. Esimerkiksi Kai Linnilä vuonna 1966 Kiilan albumissa julkaistussa artikkelissaan *Laulava sanomalehti* kuvasi työväenliikkeen propaganda- ja kisällilauluja ”suomalaiseksi esiprotestiksi” ja kävi läpi kisällilaulujen historiaa. Linnilä ei kuitenkaan tuonut kovinkaan selkeästi esille sitä, mikä hänen mielestään oli ”varsinaista” protestilaulua, jos kisällilaulu oli ”esiprotestia”. Kri-

1. Esimerkiksi Helena Hartikainen nosti esiin vuonna 1968 Helsingin yliopiston kansanrunoustieteen seminaariin tekemässä esitelmässä *Protestilaulun tyylikeinoista* protestilaulun yhteyden 1960-luvun alun mustien kansalaisoikeusliikkeen. Vuodesta 1965 alkaen laulut levisivät Hartikaisen mukaan ”protestimuotina” Suomeen.

teerit näyttävät liittyvän laulun tyyliin ja esittämistapaan, sillä hän totesi (ma. 107), että ”vain osa kisällilauluista on luettavissa protestilauluiksi (– –) parhaissa kisälliprotesteissa ei ole kuitenkaan kysymys pilailuista, eikä väännöksistä”.

Erityisesti Linnilä mainitsi Brechtin ja Eislerin, ”taitavien ja rohkeiden poliittisten kuplettien edelläkävijöinä”. Vaikka hän näki protestilaulujen ja suomalaisen työväenliikkeen kisälli- ja propagandalaulujen yhteydet, ei hän suhtautunut protestilauluihin varauksettomasti:

”Ehkä villiintynyt protestilauluharrastus, yhteiskunnallisen teatterin maihinnousu sekä progressiivisen ajattelun yleistyminen virvoittaa henkiin uudestaan kansandemokraattisen kisällilaulun uusissa muodoissa. Tapahtuuko näin ja pitäisikö näin tapahtua, sitä en osaa sanoa.” (Linnilä 1966, 112.)

Jos syvempää yhteyttä kisällilauluihin tai työväenmusiikkiin yleensä ei vielä tässä vaiheessa tunnettu, tilanne muuttui vuosikymmenen lopulla opiskelijaliikkeen poliittisen aktiivisuuden kasvaessa. Keskeiseksi nuoren sivistyneistön piirissä nousi tuolloin työväenperinteen rekonstruointi ja tallettaminen. (ks. esim. Saunio 1971). Musiikin osalta tästä hyviä esimerkkejä ovat vuosina 1969 ja 1970 Scandian julkaisemat ja *Työväen sivistysliiton* aloitteesta laaditut kokoelmat *Työväenlauluja I-II* (Scandia HSLP 231 ja 240). Heti tämän jälkeen, vuonna 1971, *Suomen demokraattinen nuorisoliitto*, *Kansan Sivistystyön Liitto* ja *Love Records* julkaisivat yhdessä kokoelman SDNL:n kisällilauluja (*Me nousemme lailla ukkosen*, Eteenpäin ETLP 308).

## Laulujen välityskanavat

Ensimmäiset Ylioppilasteatterin protestilauluista julkaistiin kirjallisina äänilevyinä, mikä kuvastaa ajan lyriikan kiinteää suhdetta musiikkiin.<sup>2</sup> Tammen vuonna 1964 kustantama EP (Tammen kirjalli-

2. Kirjallisia äänilevyjä oli Suomessa tehty 1950-luvulta alkaen. Ensimmäisenä runoilijoidensa ja kirjailijoidensa tuotantoa alkoi julkaista Otava ja myöhemmin julkaisijoihin liittyi myös Tammi muutamalla kirjallisella äänilevyllään. Otavan kirjallisten äänilevyjen tuotanto jatkui aina 1960-luvun loppupuolelle asti. Vuosina 1967–70

→



nen äänilevy 2) sisälsi Kaj Chydeniuksen lauluja Bertolt Brechtin ja Väinö Kirstinän runoihin Kaisa Korhosen esittämänä. Lauluista *Don Juan* ja *Kenraali* (*Kenraali, panssarivaunusi on vahva vaunu*) joutuivat Yleisradiossa soittokieltoon. Ensin mainittu laulun sisältämien seksuaalisten viittausten ja *Kenraali* pasifistisen sanomansa vuoksi (Korhonen 2000 KPL Y 11055).<sup>3</sup>

Protestilaulun ja uuden laulun alkuvaiheet ovat sidoksissa myös äänitetuotannossa tapahtuneisiin muutoksiin 1960-luvulla. Vaikka suurimmat levy-yhtiöt tuottivat käännösversioita ulkomaisista rock- ja pop-kappaleista, jäivät ne usein varsin kauaksi ajan nuorisokulttuurin hengestä. Tämän vuoksi alkoi syntyä kysyntää sekä englannin kielellä laulettua pop-musiikin että toisaalta taide- ja jazz-musiikin uusimpien virtausten tuottamiselle. (Muikku 2001, 138–39.) Vaihtoehtotuotannon alkuunpanijoina olivat vuonna 1966 perustetut *Eteenpäin!* ja *Love Records*. Kummankin yhtiön tuotanto jäi vielä 1960-luvulla vähäiseksi, vaikka julkaistu materiaali sai osakseen paljon huomiota.

*Eteenpäin!*-yhtiö perustettiin hieman *Love Recordsia* aiemmin ja se oli tuomassa julkisuuteen 60-lukulaisen uuden laulun yhtä omaileimaista juonnetta. Se sijoittui *Ylioppilasteatterin* protestilaulun liepeille, mutta ei omannut samassa määrin poliittisia päämääriä vaan pikemmin kulttuuriradikaaleja. Ehkä keskeisin hahmo tässä mielessä oli M. A. Numminen, mutta mukana oli myös muita ajan näkyviä keskustelijoita ja kulttuurivaikuttajia, kuten Pekka Gronow. Tämä laulukulttuurin osa-alue oli myös osaltaan synnyttämässä underground-kulttuuria Suomeen vuosikymmenen lopussa. (Tolvanen 1992.)

Kuitenkaan suurimmat levy-yhtiöt eivät jättäneet uudenlaista lauluinnostusta kokonaan huomiotta, koska folkissa uumoiltiin olevan mahdollisuuksia kaupalliseen menestykseen. Joidenkin artistien imagoa pyrittiinkin rakentamaan tyylinmukaisesti, mutta usein levytetty materiaali oli yhdistelmä iskelmää ja folk-lauluja, kuten

---

Otavan äänilevyt olivatkin tärkeitä protestilaulujen ja uusien laulujen välittäjiä. (Tolvanen 1992, 23–26).

3. *Kenraali* herätti huomiota myös sen vuoksi, että Chydenius ja Korhonen esittivät sen Oslon Ung Nordisk Musik -päivillä 1960-luvun puolivälissä.

myöhemmin tässä työssä käy ilmi. Myyntimenestyksiä kappaleet eivät kuitenkaan juuri olleet Irwinin musiikkia lukuun ottamatta.

”Protestilaulut” nousivatkin julkisuuteen pikemminkin muuta kautta kuin levyjen välityksellä. Konsertit olivat luonnollisesti yksi kanava, mutta kappaleiden soittaminen Yleisradiossa ja monien päätyminen saman tien kiellettyjen levyjen listalle (tai tarkemmin sanottuna soittorajoituksen piiriin) nostivat laulut yleisen keskustelun kohteeksi – olihan Yleisradio ainoa kanava, jonka kautta levyutuuksia voitiin esitellä.

Kuten Gronow (1990, 234–235) tuo esille, kiellot kuvaavat sitä muutospainetta, johon Yleisradion ohjelmapolitiikka 1960-luvun alkuvuosina joutui. Tähän mennessä iskelmämusiikkia oli soitettu radiossa vain vähän ja soitettavaa musiikkia karsittiin ankaralla kädellä. Musiikkiosastolla toimi raati, joka kuunteli levyt ja luokitteli ne sitten kolmeen kategoriaan A, B ja C. C-kategoriaan kuuluvia levyjä ei soitettu esimerkiksi laulajan äänen epäpuhtauteen vedoten. Lauluja jätettiin soittamatta myös niiden sisällön takia, kuten aiemmin on tullut ilmi.

1960-luvun puolivälissä, sävelradion aloitettua toimintansa Yleisradio teki kuitenkin päätöksen hankkia kaikki uudet kotimaiset levyt. Kun materiaali ei enää täyttänyt Yleisradion toiminnan periaatetta, ”hyväksyttävää ajanvietettä”, soittorajoituksia langetettiin usein, vaikka varsinaista raatia ei enää ollutkaan levyjä arvioimassa. Mustalle listalle joutuivat niin Orvokki-kabareissa esitetyt kuin jotkut folk-liikkeen artistienkin laulut. Listan kärkeä johti kuitenkin Irwin Goodman, jonka lauluja kiellettiin myös yhtiön korkeimman hallintoelimen, hallintoneuvoston päätöksellä. Esitysrajoituksesta luovuttiin vuonna 1972, jolloin vastuu laulujen sisällöstä jäi ohjelmantekijöille. (emt. 235.)

Yleisradion valitsema linja nostettiin esiin myös lehdistössä. Esimerkiksi Lasse Lehtinen (1968) haastatteli *Seura*-lehteen tekemään *Kielletyt laulut* -raportissa mm. tuolloista Yleisradion suomenkielisen ohjelmaneuvoston jäsentä, tutkimussihteeri Paavo Lippoja. Lippoja piti soittorajoitusta ”huonona järjestelyinä” ja näki, että kielto kertoi enemmän ohjelmajohtajan mieltymyksistä kuin perustelluista valinnoista. Sinällään Lippoja kannatti rajoitusta

niissä tapauksissa, jolloin ”henkilöä tai asiaa mainostettiin” tai lauluissa menttiin ”henkilökohtaisuuksiin”. Kuitenkin kokonaisuudessaan Lipposen kanta oli liberaali:

”Ohjelmaneuvostossa aion johdonmukaisesti olla sitä mieltä, että kaikki Irwivät ja rienaavat rallit hyväksyttäisiin levyhyllylle tasavertaisina. Kyllä toimittajan arvostelukykyn voi luottaa.” (Lehtinen 1968.)

Lehtijutussa mielipiteensä soittorajoituksista kertoivat myös Irwin, Hector ja kirjailija Reino Hirviseppä, Palle. Kun Irwin, jolla Lehtisen mukaan oli kyseisenä vuonna yhdeksän laulua kiellettyjen listalla, ja Hector odotetusti kritisoivat soittorajoituksia, Palle oli niiden kannalla. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin toivoi, että hänen tekemänsä soittokiellossa olleet laulut vapautettaisiin pannasta.

Hirviseppä kritisoikin hyvin näkyvästi kulttuuriradikalismia myös muissa yhteyksissä. Hän oli mm. perustamassa vuonna 1967 *Suomen kotien radio- ja televisioliittoa*, joka julkaisi muutaman numeron *Silmä ja Korva* -lehteä. Perustamisvuonna yhdistys kritisoi julkilausumassaan ankarasti Yleisradion ohjelmapolitiikkaa. Se ei liiton mielestä vastannut yhtiöjärjestyksessä asetettua tavoitetta välittää ”hyödyllistä tietoa ja soveliaista ajanvietettä”, toisaalta se liiton mielestä ei ottanut ”tasapuolisesti huomioon eri ajatussuuntia”. Julkilausumassa mainittiin nimeltä Ylioppilasteatterin kabareet, jotka sisälsivät ”Jumalan pilkkaa, isänmaallisuuden ja kansallisen kulttuuriperinnön halveksuntaa sekä tökeröä siveettömyyden lietsomista”. Julkilausumassa perusteltiin liiton perustamista sillä, että se valvoisi Yleisradion ohjelmia ja harjoittaisi ”kritiikkiä ja valistustoimintaa”. (Hemánus, Pertti 1972, 106–108.)

Hirviseppän ja *Suomen kotien radio- ja televisioliiton* kritiikin kohteena eivät kuitenkaan olleet yksinomaan laulut, vaan Yleisradion ohjelmapolitiikka kokonaisuudessaan. Vuosina 1965–69 radion pääjohtajana toimineen Eino S. Revon kaudella Yleisradion toiminnan tavoitteeksi määriteltiin ”tosiasioihin perustuvan maailmankuvan tarjoaminen”, mikä merkitsi uutis- ja ajankohtaisohjelmien kehittämistä ja viihteen sekä radio- ja tv-teatterin yhteiskunnallistamista. Siten yhteiskunnallisen, tiedostavan kabareen tukeminen oli

luonteva ohjelmapolitiikan linjaus. Reporadion vastustajien kritiikki syntyi sekä poliittisesta että sukupolvikonfliktista: esimerkiksi radiokabareiden katsottiin rikkovan keskeisenä pidettyjä arvoja ja moraalinormeja, mutta toisaalta vasemmiston saama jalansija Yleisradiossa koettiin kirkon ja äärioikeiston piirissä suurena uhkana. (mts.)

## Uuden laulun maaperä – sitoutuneisuus ja sitoutumattomuus

Kuten Reporadion ympärillä käyty keskustelu osoittaa, uuden laulun syntymiseen ja luonteeseen vaikuttaneista tekijöistä tavallisimmin keskeisimmäksi on mielletty poliittinen sitoutuminen eli poliittisen vasemmiston esiinnousu aluksi uusvasemmistolaisuutena ja myöhemmin taistolaisena liikkeenä. Murroskohta ajoittuu vuoden 1968 tienoille, jonka jälkeen poliittisesti radikaali liikehdintä – jota edusti esimerkiksi Sadankomitea, maolaisuus, Nalle Puh-kerho – muovautui nuortaistolaisuudeksi (ks. Rentola 1994). Uusvasemmistolaisuuden<sup>4</sup> syntyminen paikantaminen on sen sijaan vaikeampi tehtävä. Jos uusvasemmistolaisiksi katsotaan ne, jotka itseään tällä tavoin nimittivät, tällöin uusvasemmistolaisuutta esiintyi Jukka Paastelan (1994, 53) mukaan vuosina 1967–1969. Kuitenkin tavallisimmin suomalainen uusvasemmistolaisuus mielletään hyvin laajana ja monitasoisena ilmiönä, kuten Paastela tuo artikkelissaan esiin. Uusvasemmistolaiseksi katsottavan liikehdinnän syntyminen voidaan paikantaa vuoden 1964 tienoille, jolloin vuosikymmenen alusta pinnan alla kyteneet teemat, kuten rauhankysymys, isänmaankuvan ja maapuolustushengen monipuolistaminen,

4. Uusvasemmistolaisuus on käsitteenä melko vakiintumaton. Suomelan (1993, 55) mukaan sen juuret ovat 1950-luvun Englannin älymystöpiirien kriittisessä ja poliittisista puolueista riippumattomassa liikkeessä. Liike tukeutui Frankfurtin koulukunnan edustajiin ja suhtautui kriittisesti sekä kommunismiin että sosiaalidemokratiaan. Se ei hyväksynyt esimerkiksi Neuvostoliiton ihailua, vaan halusi etsiä ”kolmannen tien”, jonka tavoitteena oli johdattaa itä ja länsi poliittiseen dialogiin. Toisaalta se oli globaalisti orientoitunut liike, joka nosti esiin kehitysmaiden ongelmia. Kuitenkaan Suomessa ei tunnettu juurikaan esimerkiksi Frankfurtin koulukunnan kulttuurikritiikkiä, Erich Frommin ollessa ainoa poikkeus. (Paastela 1993, 51–52.)

ulkopolitiikan puolueettomuuslinja, keskustelu sukupuolirooleista, kansainvälistyminen ja vallitsevien taidearvojen ja esteettisten näkemysten kyseenalaistaminen nousivat julkisiksi keskustelun aiheiksi.

Ideologisen suunnan kääntymiseen vähitellen yhä enemmän vasemmalle ja lopulta ”luokkatietoisien analyysin jäljille” ja SKP:hen vaikutti Paastelan (ma. 52) mukaan erityisesti pasifismi, kiinnostuminen kolmannen maailman maiden kysymyksistä (Vietnamin sota) ja nuoren taiteilijapolven liittyminen taiteilijaryhmä Kiilan toimintaan. Laura Kolbe (1996, 486) korostaa, että taistolaisen liikkeen alku ei ollut luokkakantainen. Tämän seurauksena se Kolben mukaan ”onnistui imuroimaan sekä poliittisesti kodittomat oikeiston lapset että oikeistolaista valtakulttuuria vierastavat työväenluokan nuoret turvalliseen kollektiiviseen syliinsä” (mts. ks. myös Rentola 1993). Etusijan saivat yhteiskunnallisten ”tosiasioiden” määrittely myös kulttuuria koskeissa kysymyksissä.

Tässä tutkimuksessa keskityn kuitenkin taistolaisuutta edeltäneeseen aikaan. Lähtökohtanani on 1960-luvulla syntynyt kritiikki yhtäältä vallitsevaa yhteiskunnallista keskustelua ja toisaalta vallitsevia esteettisiä näkemyksiä kohtaan. Kuten edellä totesin, taidearvojen (erityisesti modernististen taidekäsitysten) kritiikki johti rajankäyntiin korkean/elitistisen ja matalan/kansanomaisen kulttuurin välillä. Rajojen reflektoinnista olivat merkinä niin vaatimukset kielen tasa-arvoistamisesta nuorten runoilijoiden keskuudessa kuin taidemusiikin alueella happening-henkiset kokeilut, joissa etsittiin kadonneeksi koettua ”sosiaalisuutta” musiikissa. Pentti Saarikoskelle professorin ja tämän kotiapulaisen sanat ja lauseet olivat yhtä arvokkaita (Niemi 1999, 175), ja samanaikaisesti joillekin nuorille säveltäjille Beatles alkoi merkitä sosiaalisen taiteen huipentumaa.

Uuden laulun, erityisesti sen mitä kutsun tässä työssä *korkeaksi protestiksi*, syntyminen paikantuu pitkälti näihin korkean ja matalan kohtaamisiin. Ennen kaikkea tämä merkitsi sitä, että laulut saivat käyttövoimansa ”matalaa” hyväksikäyttävästä brechtiläisestä, uusklassisesta estetiikasta. Kuitenkin populaarikulttuurin asema ja rooli esteettisessä kapinassa oli viime kädessä hyvin monitahoinen. Tätä

kuvaa se, että vaikka populaarimusiikki oli monin tavoin uuden laulun rakennusaine, syntyi siitä myös kulttuuripoliittinen ongelma. Tämän vuoksi tarkastelen seuraavaksi populaarimusiikin asemasta ja merkityksestä vuodesta 1964 lähtien käytyä keskustelua.

## V ”Kevyen musiikin ylistys” – keskustelu populaarimusiikista 1964 – 1970

Populaarimusiikin merkitystä ja asemaa oli sivuttu avantgarde-vaiheen aikana lähinnä pop-taidetta koskevan keskustelun yhteydessä, mutta tapa ja intensiteetti, jolla populaarimusiikkia ryhdyttiin vuodesta 1964 lähtien ruotimaan, oli kokonaan uutta. Mitään yksittäistä syytä keskustelun alkamiseen ei voi löytää. Kuitenkin populaarikulttuurin tarjonnan kasvu alkoi tässä vaiheessa selvästi näkyä ihmisten arkielämässä. Myös tietyt ilmiöt ja tapahtumat, kuten sävelradion perustaminen vuonna 1963 ja Beatles-yhtyeen saama julkisuus antoivat pontta keskustelulle.

Ensimmäisiä merkkejä keskustelun syntymisestä olivat *Hufvudstadsbladetissa* toukokuussa 1964 Kaj Chydeniuksen aloitteesta laaditut kiertokyselyt *Vad säger tonsättarna om schlager och jazz* (10.5.) ja *Jazz och schlager – bruksvara* (13.5). Niissä kysyttiin joukolta suomalaisia säveltäjiä, mikä heidän mielestään oli jazzin ja iskelmämusiikin merkitys yhteiskunnassa, mikä oli säveltäjien oma suhde näihin musiikinlajeihin ja miten ne olivat mahdollisesti vaikuttaneet säveltäjien omaan tuotantoon. Varsinainen mielipiteenvaihto syntyi kuitenkin sitten, kun nuori kriitikko- ja säveltäjäpolvi alkoi lehtien palstoilla tuoda esille laajemmin näkemyksiään populaarimusiikista. Keskustelun asetelmat rakentuivat pitkälti samaan tapaan kuin 1950-luvulla suomalaisen taidemusiikin piirissä käydyssä, modernismia koskevassa keskustelussa (ks. esim. Heiniö 1986, 31–37): kentän ”kapinalliset” tarttuivat aiheeseen innokkaasti ja saivat

vastaansa vanhemman polven närkästyneet kommentit. Tarkastelen seuraavassa tämän keskustelun syntymistä ja etenemistä väljästä diskurssianalyttisestä näkökulmasta.<sup>1</sup>

Olen jakanut keskustelun viiteen eri jaksoon tematiikan muutosten mukaisesti. On kuitenkin syytä korostaa, että olen tehnyt tämän analyysini selventämiseksi, aineistossa nämä rajakohdat eivät näy selvästi.

## ”Iskelmä on realiteetti”<sup>2</sup>

Keskeinen rooli keskustelun aloittamisessa oli Kaj Chydeniuksella ja Kari Rydmanilla. Chydeniuksen Suomen kulttuurirahaston lehteen kirjoittama artikkeli *Taiteilija ja materiaali* (Chydenius 1964a) oli keskustelun avaus. Tässä ja Chydeniuksen myöhemmissä artikkeleissa, *Don Giovannin opetus* (Chydenius 1964b), *Att älska konsten* (Chydenius 1964c), *Musiikki ja yhteiskunta* (Chydenius 1964d), sekä Rydmanin (1964a) *Kevyen musiikin ylistys* tulivat esiin nuoren polven keskeiset argumentit. Chydeniuksen ja Rydmanin keskeinen tavoite oli huomion kiinnittäminen populaarimusiikkiin. Samalla he kyseenalaistivat taiteeseen liitettäviä mielikuvia historiallisen vertailun kautta. Esimerkiksi artikkelissaan *Don Giovannin opetus* Chydenius (1964) totesi Mozartin musiikin olleen aikanaan huippuviihdettä. Mozartin oopperan *Figaron häät* suosituin aaria esitettiin myös säveltäjän *Don Giovanni* -oopperassa useita kertoja,

1. Ymmärrän diskurssin sosiaalitieteilijöiden tapaan ”verrattain eheäksi säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemeiksi, joka rakentuu sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentaa sosiaalista todellisuutta”(Jokinen&al. 1993, 27). Tämän aineiston osalta tämä merkitsee sitä, että etsin erilaisia tapoja puhua populaarimusiikista (eli populaarimusiikkia koskevaa ”merkityssysteemien kirjoa”). En ole niinkään kiinnostunut siitä, mitä keskusteluissa ”todella” sanottiin, vaan siitä, mikä on keskustelun olemus: millä tavoin erilaiset puhettavat loivat rinnakkaisia ja joskus ristiriitaisiakin käsityksiä populaarimusiikista.

2. Tässä luvussa analysoitua keskustelua käytiin vuoden 1964 alusta seuraavan vuoden alkupuolelle asti. Yhteensä analysoituja artikkeleita on 30. Nuoren kriitikko- ja muusikkopolven puheenvuoroja aineistossa on 12 ja vanhemman 4. Muut artikkelit (11) ovat keskustelua kommentoivia tai raportoivia kirjoituksia. Näitä artikkeleita olen käyttänyt keskustelun taustoitukseen ja niistä vain joihinkin on viitattu tekstissä.



koska se oli ajan ”huippuiskelmä”: säveltäjän päämääränä oli prahalaisen yleisön viihdyttäminen. Asetelma oli kuitenkin muuttunut:

”Ns. taide on tänään harvojen omaisuutta ja viihde, iskelmät, hallitsevat maailmaa. Mistä tämä johtuu? Siitä yksinkertaisesta syystä, että taidemusiikki tällä vuosisadalla on pysynyt valitettavan vieraana niille yhteiskunnallisille uudistuksille, jotka ovat olennaisia atomikaudelle”. (Chydenius 1964b.)

Chydeniuksen kritiikin kohteena oli siis taidemusiikin ”uudistushaluttomuus”: kyvyttömyys reagoida yhteiskunnallisiin muutoksiin. Samoin perustein Rydman (1964a) toi artikkelissaan *Keuyen musiikin ylistys* esille sen, kuinka Bachin ja muiden barokkisäveltäjien tanssisarjat kuuluivat orkestereiden repertuaariin automaattisesti, mutta uudemmat tanssisävelmät haluttiin pitää visusti erillään taiteesta. Sanakäänteissään hän oli Chydeniustakin provosivampi:

”Mistä on peräisin tämä raskauden yletön ihannointi? Mikä on syynä siihen, että juuri hedelmättömimmät taiteilijoista ja kriitikoista pitävät ääntä ”liian helpoista” ratkaisuista ja arvostavat hiellä ja ponnistaen tehtyä hien ja ponnistuksen vuoksi?(—) Miksi meillä ei vielääkään pidetä säveltäjää kypsänä, ellei hän ole säveltänyt muutamaa suurta sinfoniaa? Luulen, että lopultakin kysymys on diletanteille tyypillisestä ajatuksellisesta sekaannuksesta. Taidetta arvostellaan diletanttis-fantastisten porvarien keksimillä ulkoteiteellisilla kriteereillä. Taide on valjastettu yhteiskuntaa säilyttämään, ja siltä vaaditaan sen mukaista diskreettisuutta.” (Rydman 1964a.)

Rydmanin argumentointitapa kertoo myös siitä, että kysymyksessä oli taidemusiikin kentän sisäinen kamppailu. Kentän hallitsijoiden arvomaailma, ennen kaikkea sinfoniamusiikin status, edusti Rydmanille ”ulkoteiteellisuutta” ja ”perinteisten arvojen” säilyttämistä.

Lehtikirjoitusten ohella Chydenius nosti esiin taide- ja populaarimusiikin eroja ja yhtäläisyyksiä myös vuoden 1964 keväällä Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan järjestämässä luentosarjassa, jossa hän puhui teemalla *Musiikki ja yhteiskunta*. Luento oli luonteel-

taan eräänlainen happening, sillä toimittajan (Hankiranta 1964) mukaan luennoitsija oli pukeutunut punaiseen kylpyviittaan. Esi-  
telmässä Chydenius soitti esimerkkikappaleita Elvis Presleyltä,  
Mozartilta, John Coltranelta, Sibeliukselta ja Povel Ramelilta ja  
kommentoi niitä. Kommentit olivat tuttuun tapaan provosoivia.  
Hän käsitteli samaan tapaan ”taiteen” ja ”viihteen” eroja kuin *Kirk-  
ko ja Musiikki* -lehden artikkelissa (Chydenius 1964b) kysymällä,  
oliko ”Elvis 1900-luvun Mozart” tai Paul Anka ”atomiajan Praetori-  
us”. Hän arveli Elvis Presleyn kokevan tulevaisuudessa arvonnou-  
sun ”muinaisten trubaduurilaulajien” tapaan:

”Samasta lemmestä laulavat molemmat, avaruuskauden trubaduurit vain  
hiukan brutaalimmin, mutta niin on ajan henki: yks, kaks ja ohi on.”  
(Hankiranta 1964.)

Hän viittasi puheessaan ”iskelmämusiikkiin” liittyvään avoimem-  
paan seksuaalisuuteen myös myöhemmin:

”Monille nuorille tämä musiikki ehkä on seksuaalittyydytyksen surrogaatti,  
ehkä ei. Useimmille kuitenkin apukeino, esiaste, tärkeimpiä ja kauneimpia  
mitä kuvitella saattaa.” (ma.)

Lopulta hän päätyi aikaisemmista artikkeleista tutulla tavalla poh-  
timaan taidemusiikin uudistushaluttomuutta:

”Onko sitten se, mitä tänään pidetään aikamme taidemusiikkina yhteis-  
kunnallisesti kokonaan tuomittu? Onko taidemusiikin aina pysyttävä yh-  
teiskunnan loisena, vailla muuta olemassaolon oikeutusta kuin kaavaan  
kangistunut traditio? Kun säveltäjät lakkaavat tekemästä taidetta taiteen  
itsensä vuoksi ja kääntyvät yleisön puoleen, silloin ollaan taon alussa.”  
(ma.)

Jos siis perinteinen taidemusiikki oli ”kaavoihinsa kangistunut-  
ta”, taidemusiikin uusimmat virtaukset tarjosivat Chydeniuksen mie-  
lestä uuden suunnan, mikäli säveltäjät olivat valmiita ”kääntymään  
yleisön puoleen”. Populaarimusiikin ”sosiaalisuus” olikin yksi kes-  
keinen teema, joka sai nuoret kriitikot paneutumaan entistä syvälli-  
semmin taidemusiikin ylenkatsomiin musiikin muotoihin. Tämän

osoittaa esimerkiksi se, että musiikkilehti *Rondon* vuoden 1964 neljäs numero oli omistettu kansan- ja populaarimusiikille tai ”anonymille musiikille”, kuten aihepiiri oli lehdessä muotoiltu. Esi-  
puheessaan lehden toimituskunnassa ollut Rydman (1964b) perusteli numeron tarpeellisuutta seuraavasti:

”Olemme tottuneet tarkastelemaan musiikkia perittyjen, paikallisten arvokäsitysten mukaisesti: eurooppalainen taidemusiikki muodostaa koskematoman ylärakenteen, johon kuuluvat ”heikoimmatkin” taidesävellykset arvostetaan korkeammalle kuin muut musikaaliset ilmiöt. Kuitenkin tilanne on tänä päivänä muuttumassa: toisten kulttuurien musiikki tunkeutuu vähitellen yhä syvemmin eurooppalaisten tietoisuuteen ja ympäröi meitä päivästä toiseen.(—) Tämä vieraiden ainesten voitolliselta vaikuttava esiinmarssi on saattanut meidän esteettisten ja musiikkisosiaalisten probleemien eteen. Vielä joku aika sitten suhtauduttiin näihin vieraisiin musiikkiaineksiin ja niiden edellyttämään esteettiseen asennoitumiseen kielteisesti; niitä pidettiin jopa esteettisesti turmiollisina.(—) Näiden musiikinlajien elinvoima ja — varsinkin jazzin — erinomaiset kehitysmahdollisuudet ovat kuitenkin vähitellen ruvenneet muuttamaan asennetta; osaa jazzista pidetään nykyisin jopa omana taiteenlajinaan.” (Rydman 1964b.)

Myös Rydman korosti yhteiskunnallisten muutosten huomioonottamisen välttämättömyyttä ja muutosten analyttistä tarkastelua. Kuitenkin kuvaavaa on, että hän määritteli ”vieraiden ainesten voitolliselta vaikuttavan esiinmarssin” — jolla Rydman tarkoitti epäilemättä angloamerikkalaista populaarimusiikkia — viime kädessä ongelmaksi. Sen, että Rydmanin sanastoon kuului myös käsite ylärakenne, voidaan katsoa heijastelevan nuorten kulttuuriradikaalien uusvasemmistolaisista näkökulmaa.

Edelliset esimerkit nostavat ehkä vahvimmin esille keskusteluun liittyneet sukupolvijännitteet, jotka tulivat esiin puheena uudistus-  
haluttomuudesta, jälkeenjääneisyydestä ja vanhoillisuudesta. Sinäl-  
lään tämäntyyppinen distinktio-kamppailu (ks. Bourdieu 1984),  
jossa taidemusiikin kentälle pyrkineet ovat syyttäneet kentällä ”her-  
ruuden” saavuttaneita vanhoillisuudesta ja korostaneet omia näke-  
myksiään ajankohtaisuuden nimissä, on ollut hyvin tyypillistä suo-  
malaisen taidemusiikin piirissä (ks. Heiniö 1984). Kamppailuhenki  
tiedostettiin myös yleisesti, esimerkiksi nimimerkki K-cl-K (1964)

nimesi keskustelun ”hauskan mielekkääksi hännäämiseksi, jota harastavat melkeinpä kaikki maamme nykymusiikin edustajat vanhemman musiikkiväen kustannuksella”.

Sukupolvikuilu syntyi alle kolmekymmenvuotiaiden (Rydman oli syntynyt 1936 ja Chydenius 1939) ja yli nelikymmenvuotiaiden, paikkansa jo vakiinnuttaneiden säveltäjien välille. Vanhemman polven säveltäjien kritiikki kanavoitui erityisesti Joonas Kokkonen (s. 1921) välityksellä. Onkin huomattava, että lehdissä esitetty kritiikki uudistushaluisten nuorten ajatuksia kohtaan jäi lukumäärältään vähäiseksi. Kuitenkin nämä muutamat puheenvuorot olivat luonteeltaan sitäkin vaikutusvaltaisempia. Kokkonen oli nimetty Sibelius-Akatemian sävellyksen professoriksi vuonna 1959 ja hänestä oli tullut Suomen Akatemian jäsen vuonna 1963.

Kokkonen (1965 a & b) molemmat puheenvuorot liittyivät hänen Suomen kulttuurirahaston neuvottelupäivillä pitämiinsä alustuksiin. Kokkonen suhtautuminen nuoren kriittikopolven ajatukseen oli jyrkän kielteinen. Teeman nostaminen esille oli hänen mielestään ennen muuta radikaalin avantgarden ”seuraava veto”:

”(–) Mutta tien etsiminen on ollut tukalaa, ja niin onkin tyydytty – koska matka äärimmäisyyksien välillä on tunnetusti lyhyt – suorittamaan hyppy toiseen laitaan: nyt pop-musiikki, iskelmät, se mitä mahdollisimman moni ymmärtää, on noussut arvoon arvaamattomaan. Skylla ja Karybdis – mitäpä muutakaan tämä olisi, varsinkin kun ottaa huomioon, että entiset darmstadttilaisuuden ja nykyiset pop-taiteen ihailijat ovat useissa tapauksissa samoja henkilöitä” (Kokkonen 1965a.)

Keskustelun populaarimusiikista olivat tuominneet jo aiemmin musiikkikriitikko Nils-Erik Ringbom (1964) ja säveltäjä Taneli Kuusisto (1964). Heidän mielestään raja ”taiteen” ja ”iskelmien” välille tuli vetää yksiselitteisesti: taide edusti ”korkeampia arvoja”, kun taas iskelmä oli puolestaan ”kauppatavaraa”, eikä näitä kahta ollut tarpeellista käsitellä yhdessä. Joonas Kokkonen muotoili esitelmässään kyseisen ajatuksen seuraavasti:

”Pop-musiikin puolustajien todistelut ovat monessa suhteessa valaisevia. Yksi tällainen iskulause on: ”Hyvä iskelmä on parempi kuin huono sinfo-

nia”. Tällainen väite on puhdasta demagogiaa, koska siinä verrataan toisiinsa yhteismitattomia asioita. Sinfonia, olkoonpa huonokin, tähtää kokonaan toisiin päämääriin kuin kauppatavaraksi tarkoitettu iskelmä. Lausahdus kuulostaa suunnilleen yhtä älykkäältä kuin toteamus: ”Hyvä lattia on parempi kuin huono katto...” (Kokkonen 1965b.)

Sukupolvien välinen vastakkainasettelu säilyi siis luonteeltaan samankaltaisena kuin muutamaa vuotta aiemmin taidemusiikin avantgardesta käydyssä keskustelussa (ks. Rautiainen 1992). Kuitenkin jos avantgardea koskenut keskustelu oli pysynyt taidemusiikin kentän sisäisenä ja koskenut pääasiassa uusien sävellystekniikoiden hyväksymistä eli tähdännyt näin modernismin laajempaan hyväksymiseen, populaarimusiikista syntynyt keskustelu oli johtamassa laajempaan taidemusiikin arvopohjan pohtimiseen. Teeman vaihtuminen merkitsi myös sitä, että uudesta musiikista 1960-luvun alussa keskustelua käynyt säveltäjä- ja kriitikkojoukko vähitellen hajosi ja populaarimusiikista kiinnostuneet ”radikaalin avantgarden” kannattajat muodostivat oman ryhmänsä.<sup>3</sup>

On merkillepantavaa, että nuorten kriitikoiden puheenvuoroissa palattiin ainakin osaksi edellisten vuosien taidemusiikin avantgarden keskeisiin esteettisiin periaatteisiin: hetkellisyyden, kokemuksellisuuden ja vuorovaikutuksen korostamiseen. Esimerkiksi Chydenius (1964d) vertasi populaarimusiikin elämyksellisyyttä happeningeihin. Hänen mielestään ihminen tarvitsi monia kokemuksia, ja populaarimusiikki oli yksi niistä:

”Uskon yhä, että taide on jotakin, joka koetaan, mitä vahvemmin sen parempi, ja että sen (s.o. kokemuksen) taustalla on toiminta tekijän ja yleisön välillä ja päinvastoin – parhaassa tapauksessa, sillä tavoin (toteutettuna) kuin koin joissakin happeningeissa joissa meistä, jotka alunperin luulimme kuuluvamme yleisöön tuli vähitellen tai yhtäkkiä keskeinen tekijä teoksen edelleen kehityksessä. (Chydenius 1964d.)<sup>4</sup>

3. Ahkerimpia kirjoittajia olivat Kaj Chydenius, Kari Rydman ja Ilpo Saunio. Sen sijaan lehtikeskusteluun ei osallistunut juurikaan ryhmään kuulunut Otto Donner. Myös Erkki Salmenhaara kirjoitti joitakin artikkeleita populaarimusiikista, vaikka hän ei asettunut missään vaiheessa populaarimusiikin ”puolustajaksi” samalla tavalla kuin edellä mainitut kirjoittajat.

4. ”Jag tror fortfarande på att konst är någonting som upplevs, ju starkare dess bättre, och att det är verksamhet, mellan skaparen och publiken och tvärtom – i bästa fall,

Chydenius korosti populaarimusiikin elämyksellisyyttä myös muissa yhteyksissä:

”Yhden asian ovat useimmat taidetta rakastavat unohtaneet: miljoonille ihmisille iskelmä merkitsee yhtä vahvaa kokemusta kuin sinfonia heille. Nämä, jotka kuuntelevat iskelmiä, eivät ehkä tule ajatelleeksi niiden ”syvälisyyttä”, eivät ehkä edes omaa kokemustaan, mutta kuka tahansa voi huomata, että kokemus on totisesti täydellinen ja kaunis”. (Chydenius 1964 c.)<sup>5</sup>

Vanhempi säveltäjäsukupolvi kuitenkin kiisti nämä ajatukset. Jälleen jyrkkä taide – viihde -erottelu tuli esiin Kokkonen kommenttipuheenvuorosta:

”Toinen pop-musiikin puolustuksen keskeisiä iskulauseita on, että musiikkiesityksen kuulijalleen tarjoaman elämyksen voimakkuus on sen arvon mitta. Päätely on suunnilleen seuraava: koska Beatles-yhtyeen esityksen tarjoama elämys todistettavasti on yleisölleen vähintään yhtä voimakas kuin Bachin h-molli messun antama elämys tämän teoksen kuulijoille, on Beatles-yleisön saama nautinto yhtä arvokas, ellei arvokkaampi. – Tietysti myös tässä elämysvouhotuksessa on kysymys ajatusharhasta: elämyksen voimakkuus ei suinkaan ole ensisijainen arvon mitta, vaan primääristä on elämyksen laatu. Kvaliteetin tajun kehittyneisyys kuuluu kaikkien kulttuurimuotojen perusominaisuuksiin.” (Kokkonen 1965b.)

### *Moniarvoisuuspuhe*

Edellä esiteltyt nuoren säveltäjä- ja kriitikkosukupolven puheenvuorot voidaan tulkita tietyllä tavalla populaarimusiikin ”puolesta” puhuviksi kannanotoiksi. Populaarimusiikki tuli heidän mielestään ottaa huomioon ja siitä tuli keskustella myös taidemusiikinkin piiris-

---

såsom i några av de happenings jag upplevt så att vi, som ursprungligen trodde oss tillhöra publiken, småningom eller plötsligt kommer att spela en avgörande roll för styckens vidareutveckling.” (Chydenius 1964d.)

5. ”För en sak har de flesta konstälskarna glömt: för miljoner människor betyder en schlager en lika stark upplevelse som en symfoni för dem. Den som upplever schlagern, kommer kanske inte att tänka på ”djupet” i schlagern, kanske t.o.m inte i sin egen upplevelse, men vem som helst kan märka att upplevelsen faktisk är helgjuten och vacker.” (Chydenius 1964 c.)

sä. Nimitän tätä puhetapaa moniarvoisuus -diskurssiksi. Sinällään 60-lukulainen moniarvoisuuden vaatimus palautuu Alapuron (1997, 119–120) mukaan 1950-luvulla kirjallisuuden piirissä käytyyn keskusteluun, jossa kirjallisuusinstituutiolle vaadittiin autonomiaa. ”Kansallisiin arvoihin” perustuvasta kirjallisuuden arvioinnista haluttiin sanoutua irti ja tilalle vaadittiin kentän sisäisiä arviointiperusteita. 1960-luvun alussa tämäntyyppiset ajatukset levisivät yleisempään yhteiskuntakeskusteluun, arvopluralismia ja eri elämänalojen autonomisuutta modernin yhteiskunnan piirteenä korosti mm. sosiologi Erik Allardt (Alapuro, mt. 120).

Edellä referoimassani keskustelussa moniarvoisuus voidaan ymmärtää samalta pohjalta: moniarvoisuus merkitsi pyrkimystä musiikin ja musiikkikulttuurien analyttiseen tarkasteluun. Puheenvuoroissa tämä tuli esille ennen kaikkea viittaamisena yhteiskunnallisiin muutoksiin. Toisaalta kirjoittajat halusivat osoittaa musiikkisten arvomaailmojen moninaisuuden.

Moniarvoisuuden näkökulmaa vastaan asettui vanhemman säveltäjäsukupolven hyvin yhtenäinen, taidemusiikin autonomista asemaa korostava puhetapa, jonka perusteella populaarimusiikista ei katsottu olevan edes tarpeellista keskustella. Samalla tämä puhetapa edusti myös kansallista arvopohjaa, joka niin ikään sulki populaarikulttuurin ulkopuolelleen. Arvomaailmojen ero näkyi myös kirjoitusvolyymissa: vanhemman säveltäjäsukupolven kommentit jäivät lukumäärältään vähäisiksi, mutta ne tulivat vahvoilta auktoriteeteilta. Vastakkainasettelu kuvastaa sinällään 60-lukulaista sukupolvikiistaa perusmuodossaan.

Populaarimusiikin tarkempi sisällöllinen tarkastelu jäi puolestapuhujien teksteissä kuitenkin vähemmälle joitakin harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta. Näissä suhtautuminen oli kuitenkin huomattavan positiivista. Esimerkiksi Rydman (1964) totesi iskelmien soinnituksen olevan ”tarkoin punnittua ja raffinoitua”. Hän nosti esille myös sen, että esimerkiksi Beatlesien musiikista oli löydettävissä yhteyksiä barokin ja renessanssin musiikkityyleihin. Samaa tapaan ruotsalainen avantgardesäveltäjä Folke Rabe<sup>6</sup> (1964)

6. Ruotsalaisilla säveltäjillä Folke Rabella ja Jan Barkilla oli tiiviit suhteet Suomen Musiikkinuorisoon, erityisesti tärkeä yhteistyökumppani oli Otto Donner. Rabea, Barkia ja Donneria yhdisti kiinnostus avantgardeen ja happeningiin.

käsitteli Rondon teemanumerossa Beatlesien musiikin soinnillisia, melodisia ja harmonisia piirteitä.

Populaarimusiikinekspansioon liittyvien yhteiskunnallisten muutosten ohella esiin nostettiin erityisesti populaarimusiikin kokemuksellisuus. Tämä heijasteli keskeisesti happeningien estetiikkaa: populaarimusiikin kokemuksellisuuden nähtiin madaltavan esittäjän ja yleisön välistä eroa, mikä juuri oli ollut happeningien keskeinen tavoite.

Näkemyksiä populaarimusiikin tutkimisen tarpeellisuudesta ja populaarimusiikkiin liittyvästä kokemuksellisuudesta tuotiin esiin hajanaisesti vuosina 1964–65 myös muualla kuin taidemusiikin säveltäjien ja kriitikoiden piirissä. Yksi kiinnostavimmista kannanotoista oli Klaus Mäkelän (1964) puheenvuoro *Sosiologia*-lehdessä.

Artikkelissaan Mäkelä näki nuoren säveltäjäpolven tapaan tarpeelliseksi populaarikulttuurin ”yhteiskunnallisen” tarkastelutavan ja kritisoi niitä sosiaalipsykologeja, jotka selittivät Beatlesien menestystä joukkosuggestiolla tai ylipäänsä yksilöpsykologisin perustein. Mäkelä esitti myös oman tulkintansa Beatlesien yhteiskunnallisesta merkityksestä. Yhtye oli hänen mukaansa esimerkki tavallisesta poikkeavasta ryhmän organisoitumisesta: se toteutti kommunistisen ryhmäihanteen, jossa yksilön ja yhteisön vastakohta oli hävinnyt:

”Beatlejen pienryhmä on tavattoman kiinteä, ja siinä vallitsee tinkimätön solidaarisuus. Siitä huolimatta sen jäsenet näyttävät säilyttävän yksilöllisyytensä suorastaan anarkistisen itseriittoisesti. Minkäänlaista hierarkkisuutta tai työnjakoa ryhmässä ei näy; päätösten tekemistä ei huomaa, vaan kaikki syntyvät itsestään ei kenenkään/kaikkien tekeminä ja kaikkia/ei ketään sitovina. Tasa-arvoisuutta heijastaa sekin, että ryhmän ekologinen rakenne vaihtelee koko ajan: jäsenet kulkevat milloin missäkin järjestyksessä, jonossa, rivissä ja laumassa, milloin kukakin kärjessä, sivussa tai hännillä. Edelleen: vaikka kaikki jäsenet eivät olisi läsnä, on ryhmä silti koolla: tässä Beatlet muistuttavat kristillistä seurakuntaa.” (Mäkelä 1964.)

Mäkelä tarkasteli Beatleseja suomalaisessa sosiologiassa keskeiseen asemaan nousseen Émile Durkheimin modernin yhteiskunnan sosiaalista organisoitumista koskevan teorian kautta. Pалаan tä-



hän ajan sosiologisista virtauksista syntyneeseen populaarimusiikkikeskusteluun hieman tuonnempana. Tässä artikkelissa Durkheim oli Mäkelälle kuitenkin vain lähtökohta, sillä hänen mukaansa Beatles oli teorian kannalta poikkeus. Yhtyeen ”solidaarisuutta” ei ollut mahdollista selittää mekaanisen tai orgaanisen solidaarisuuden kategorioiden avulla, vaan yhtyeen solidaarisuus viittasi hänen mielestään ”utooppiseen tulevaisuuteen”.

Mäkelän näkemys yhtyemuodon merkityksestä saattaa näyttää tämän päivän perspektiivistä romanttiselta ja jopa naiivilta. Kuitenkin se on ajankohdan perspektiivistä katsottuna ymmärrettävä: kuten *Uuden laulun taustatekijät* -luvussa totesin, 1960-luvun puolivälissä ”tähteys” liitettiin yleensä vain laulusolistiin. Tämän vuoksi ajatus siitä, että yhtye kokonaisuudessaan oli merkityksellinen populaarimusiikissa, oli vielä verraten uusi. Ei ole siis ihme, että syntymässä olevan opiskelijaliikkeen keskeisiä arvoja – solidaarisuus, tasa-arvoisuus – oltiin valmiita näkemään myös populaarikulttuurissa. (ks. myös Bruun & al. 1998, 92.)

Mäkelän tulkinta Beatlesien merkityksestä jäi lopulta ainutlaatuiseksi<sup>7</sup>, vaikka muutamaa vuotta myöhemmin moniarvoisen musiikkikulttuurin puolesta puhuneet säveltäjät ja kriitikot perustivat näkemyksensä myös sosiologiseen viitekehykseen. Kuitenkin näistä tulkinnoista puuttui lähes kokonaan ”utooppinen aspekti”. Vasta vuosikymmenen lopulla ajatus siitä, että populaarikulttuuri itsessään olisi poliittinen ja yhteiskunnallinen muutosvoima, sai jalansijaa pääasiassa underground-virtausten liepeillä. Tähän seikkaan palaan myöhemmin tässä tutkimuksessa.

Kuitenkin nuoren kriitikkopolven, erityisesti Chydeniuksen korostama populaarimusiikin elämyksellisyys näyttää käyvän tietyllä tavalla yksiin Mäkelän ajatusten kanssa. Tämä osoittaa sen, kuinka tärkeä populaarimusiikin kokemuksellisuus oli myös kirjoittajille itselleen. Ajankohdan lehtiartikkeleita lukiessa voikin nähdä, kuinka nuori kirjoittajapolvi oli lähes hullaantunut uudesta sointimaailmasta. Hyvä esimerkki tässä mielessä on Ilpo Saunio, joka 1960-

7. Esimerkiksi Gronow (1965a) ei yhtynyt Mäkelän näkemykseen. Beatlesien suosio johtui hänen mukaansa siitä, että ”heidän musiikkinsa on vallitsevaksi tulleen normijärjestelmän mukaan esikuvallista”.

luvun alussa kuului radikaalin avantgarden ydinryhmittymään, mutta siirtyi 1960-luvun puolivälissä kirjoittamaan lähes yksinomaan populaarimusiikista pääasiassa kansandemokraattisen liikkeen *Terä*-lehteen ja *Kansan Uutisiin*. Kokonaisuudessaan Saunioin kirjoitusvolyymi oli 1960-luvulla valtava. Kirjoitukset olivat luonteeltaan niin henkilöhaastatteluja, esittelyjä kuin levyarvosteluja. <sup>8</sup> Esimerkiksi arvostellessaan Rolling Stones -yhtyeen levyä *Their satanic majesties request* Saunio (1968a) intoutui seuraavanlaisiin määritelmiin:

”Their satanic majesties request ei ole ainoastaan kokeilu, ei ainoastaan vastine Beatleille, vaan yritys ylittää kaikki levytuotannon tähänastiset saavutukset. Kysymys ei ole vain levystä tai musiikista. Their satanic majesties request on rehevä renessanssin visuaalis-akustinen kokonaisuus, joka varsinkin visuaalisesti kolmiulotteisine ja liikkuvine kuvineen varmasti on levysuunnittelun tähänastinen huippu.— Leimaa-antavana Rolling Stonesien soinnillisesti erittäin rikasilmeiselle levyllä on jatkuva cembalon kirkas sointi ja lyömäsoitinten orientaalisen runsas käyttö.” (Saunio 1968.)

Vaikka Saunioin suhtautuminen oli varauksettoman positiivista, olivat luonnehdinnat sidoksissa taidemusiikin estetiikkaan. Arvioinnin kohteena oli ”rikasilmeinen” sointi, mutta implisiittisesti vertailukohteena oli uusi musiikki. Esimerkiksi hän nimitti levyn *2000 light years from home* -kappaleen ”puhdastyyliseksi darmstadttilaiseksi avantgardeksi”.

Hieman samassa hengessä ajan pop-musiikkia arvioi Erkki Salmenhaara. Artikkelissaan (Salmenhaara 1968) *The Beatles – viihdettä vai taidetta* hän ei tehnyt suoraviivaista eroa taide- ja populaarimusiikin välille, vaan totesi, että ”taidemusiikissa on viihteellisiä osakulttuureja ja viihteessä taiteellisia”. Viimeksi mainittuun kategoriaan hän laski kuuluvaksi ”kokeellisten popryhmien” ja Beatlesien musiikin (ma. 47–48). Salmenhaara nosti esille Beatlesien musiikin modaaliset piirteet, jotka hänen mielestään ”erottavat yhtyeen musiikin virkistävällä tavalla kaupallisen iskelmämusiikin väl-

8. Saunio ei kuitenkaan ollut ainoa taidemusiikin avantgarderyhmän jäsenistä, joka kirjoitti populaarimusiikista. Myös esimerkiksi Kari Rydman toimi 1960-luvun puolivälissä hetken aikaa Suosikin levyarvostelijana.

jähtyneistä sointuformeista.” Toisaalta hän piti Beatlesien ”sävellystekniikkaa”, sitä että kappale luodaan studiossa ilman partituuria, ”popmusiikin vallankumouksellisimpana ominaisuutena”, jolloin ”Beatlesit tuntuvat onnistuneen siinä, missä hermeettinen darmstadtilainen elektronimusiikki on epäonnistunut: he luovat musiikin elektronisen tekniikan keinovaroin säilyttäen samalla sen ”epäelektronisen”, inhimillisen luonteen.” (ma. 52.)

Beatlesien musiikki asettui siten Salmenhaaran mielestä – ainakin osittain – nykymusiikin rooliin.<sup>9</sup> Toisaalta hänen argumenteistaan tuli yhä ilmi vuosikymmenen alun ”radikaalin” avantgarden tavoitteet sosiaalisen, ”inhimillisen” sävellystekniikan löytämiseksi. Populaarikulttuuri ei kuitenkaan kokonaisuudessaan pystynyt tarjoamaan välineitä tähän vaan ainoastaan populaarimusiikin ”taiteelliset osakulttuurit”. Toisin sanoen korkea-matala -jaottelu astui jälleen esiin. Sinällään Salmenhaaran argumentoinnin voi katsoa käyvän yksin brittiläisen popmodernismin eetoksen kanssa: olivathan juuri psykedeelinen ja progressiivinen rock olivat luomassa brittiläiseen populaarimusiikkiin korkea-matala-jaottelua (Kallionie-mi 1990, 59–63). Kuitenkaan suomalaisilla kirjoittajilla, etenkin Salmenhaaralla, tuskin oli syvempää kosketuspintaa brittiläiseen popmusiikkiin, vaan kiinnostus syntyi ennen kaikkea nykymusiikin perspektiivistä.

### *Populaarimusiikki ongelmana*

Tarkasteltaessa edellä analysoimiani artikkeleita yksityiskohtaisemmin nuoren polven puheenvuoroista voi löytää muitakin aspekteja kuin vain moniarvoisuuden korostamisen. Erityisesti tämä tulee esille siinä, miten itse kohteesta, populaarimusiikista, puhuttiin. Puheenvuoroissa siihen viitattiin tavallisimmin käsitteellä iskelmä. Esimerkiksi Kaj Chydenius artikkelissaan *Don Giovannin opetus*

9. Salmenhaara onkin todennut, että hänen tyylikäänöksiensä vuosikymmenen puolivälissä ns. uusyksinkertaisuuteen vaikutti myös ”kaikkein aktuellein nykymusiikki, The Beatles”. (Salmenhaara 1981, ref. Heiniö 1988, 50). Kuitenkin Salmenhaaran suhtautuminen populaarimusiikkiin oli kuitenkin huomattavasti viileämpää kuin ajan muiden nuorten säveltäjien.

(1964b), jossa hän oli syyttänyt taidemusiikkia uudistushaluttomuudesta, määritteli iskelmää seuraavasti:

”Nuorison ikuinen liikunnantarve ja romantiikan nälkä yhdessä loivat iskelmän: kappaleen, jossa on eroottisiin tunteisiin vetoava melodia ja rytmi, ja jonka esittäjä on jollakin, lähes millä tahansa tavalla erikoinen. Kuinka iskelmiin ja tähtiin päästään käsiksi? Koko ala oivalsi alusta lähtien käyttäen hyväkseen moderneja massakommunikaatiovälineitä. Radion ja television kautta soitetaan päivittäin enemmän ns. viihdemusiikkia kuin kuukausiin taidemusiikkia. Äänilevyt tekivät jokaiselle mahdolliseksi kuunnella suosikkejaan kotona, EP-levy on halvempi kuin LP, mm. koska iskelmä on lyhyempi kuin sinfonia. Merkittävintä ehkä kuitenkin on, että iskelmämaailma todella osaa hyötyä rahasta ja mainoksesta, 1900-luvun keskeisimmistä seikoista. Se tapa, millä kustakin iskelmätähdestä tehdään myytti, on monien mielestä mitä suurimman ihailun arvoinen. Ja kaikki modernin show’n tehokeinot ovat käytössä kun tähdet esiintyvät; viihde on suggestiota, iskelmä tainnuttaa”. (Chydenius 1964b.)

Chydenius tarkasteli populaarimusiikkia sen funktioiden pohjalta: iskelmän suosion syiksi oli hänen mielestään löydettävissä joukko inhimillisiä tarpeita. Kuitenkin merkittävin tekijä ”iskelmämusiikin” taustalla oli se ”suuri koneisto” (radio, televisio, äänilevy), joka osasi hyötyä rahasta ja luoda tähtiä. Lähes samaan tapaan populaarimusiikista puhuttiin Rondon teemanumerossa. Tuntemattomana pysytellyt kirjoittaja näki populaarimusiikin herättämät tunteet ja tarpeet (”eroottisuus”) ja populaarimusiikin ”tuotantokoneiston” Chydeniustakin selkeämmin ongelmana, jopa vaarana:

”Iskelmän ongelma on sangen monitahoinen, eikä sitä tämän numeron puitteissa ole ollut tarkoitus perusteellisemmin tarkastella. Paitsi musikaalisia ongelmia iskelmämusiikilla on sangen syvälleikäviä sosiaalisia vaikutuksia. Iskelmätähtien palvonta on nuorison parissa kehittynyt joskus jopa eroottisen hysterian tasolle, mikä epäilemättä herättää oikeutettua huolestumista. Iskelmien kaupallisuus, se häikäilemättömyys millä tätä musiikkia markkinoidaan, on toinen vaikea ongelma. Mitäpä muuta kuin kaupallisia intressejä palvelevat esim. Yleisradion ohjelmat ”8 kärjessä” ja ”Kaleidoskooppi”, koska ne pyrkivät herättämään tiettyjä tarpeita ja sitä kautta hankkimaan liiketaloudellista voittoa.” (Anonyymi 1964.)

Chydeniuksen (1964 c & d) esiin nostamaan populaarimusiikin ”kokemuksellisuuteen” eivät juuri Rondon teemanumerossa kirjoittaneet tarttuneet. Pikemminkin he näkivät populaarimusiikin suosion syynä olevan ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin laadullisen eron: iskelmä oli suosittua, koska se oli taiteeseen verrattuna ”helppotajuisempaa”. Tätä korosti esimerkiksi ooppera- ja iskelmälaulajana esiintynyt Martti Miettinen (1964):

”Selvitellessämme syitä iskelmän voittokulkuun, on meidän mielestäni palattava romantiikan aikakauteen. Tuskin mikään taidesuunta on tehnyt niin nopeata ja perusteellista läpilyöntiä kuin aikanaan romantiikka. Mutta taiteen pioneerit kyllästyivät aikanaan siihenkin, ja vastapainoksi oltiin pian vetämässä taidetta pois inhimillisestä. Mutta suuri yleisö ei enää pysyntykään mukana, ja välimatka taiteen viimeisimmistä saavutuksista ajan vastaanottokykyyn tuntuu vain lisääntyvän, koska nykyaika ei tosiaanakaan vaadi ihmistä ponnistelemaan älyllisesti. Helppo ratkaisu on aina vaihtoehtona. Sivistyneen ihmisenkin on helppo vaihtaa sinfoniakonsertin sijaan yleisohjelman puolelle ja kuunnella sävelradiota, kun ei ”jaks” kuunnella sinfoniaa. Iskelmä on näet helppotajaisuudessaan romantiikan (ja kansanlaulun) jälkeläinen suoraan alenevassa ja paljolti degeneroituneessa polvessa. Tämä on nähdäkseni perimmäinen syy iskelmän voittokulkuun. Vaikka opettaisimmekin kansaa käyttämään virkistäviäkin mausteita, pitää viihdeteollisuus huolen siitä, että kansa saa makeaa mahan täydeltä.” (Miettinen 1964.)

”Helppotajuisen” iskelmän ja ”vaikeataajuisen” sinfonian vastakkainasetteluun liittyi tässä myös selkeästi jako sivistyneistöön ja ”kansaan”. ”Sivistyneenä” kuulijana kirjoittaja suhtautui pessimistisesti mahdollisuuksiin ”valistaa” kansaa, ”kaupallinen viihdeteollisuus” teki nämä pyrkimykset turhaksi.

Puheenvuorojen esittäjistä Rondossa kirjoittanut Aimo Moilanen (1964) erosi muista kirjoittajista siinä mielessä, että hän ei nostanut ”kaupallisuutta” populaarimusiikin negatiiviksi piirteeksi, vaan liitti sen myös taiteeseen:

”Iskelmä on yhtä kaupallinen kuin mikä muu taide hyvänsä. (—) Taiteilija etsii kommunikaatiota, yhteydenpito on hänelle tärkeää. Ja silloin on väistämättä edessä kysymys, miten saan teokseni kaupatuksi. Varsinkin

esittävien taiteiden piirissä on myyminen tärkeää. Tässähän on kyseessä esittäjien leipä. Miten iskelmä periaatteessa tässä suhteessa eroaisi muista esittävistä taiteista – taiteista ylimalkaan”. (Moilanen 1964.)

Kuitenkin myös Moilanen teki jaottelun ”helppotajuiseen iskelmään” ja ”komplisoituun taiteeseen”. Tästä huolimatta hänen puheenvuorossaan on nähtävissä myös ymmärrystä populaarimusiikin kokemuksellisuutta, sen tunteisiin vetoavuutta kohtaan:

”Perusasia on tehtävä heti selväksi. En yritä väittää iskelmää arvokkaammaksi kuin muuta musiikkia enkä painaa klassista musiikkia aikansa eläneeksi ja unohduksen ansaitseväksi. Sellainen olisi järjetöntä eikä hyödyttäisi ketään. (—) Iskelmä on tunteeseen vetoava. Tässä suhteessa iskelmä ei kiertele: sen sulo, hellyys, lyhyesti koko emotionaalisuus, on paljasta ja kertakaikkista. Iskelmä toimii tärkeänä ihmisten tunteiden kanavojana. Taide, sanokaamme musiikki ja kirjallisuus, on komplisoitua, ”vaikeaa”. Taiteen parissa ihmisen ei ole aina helppoa löytää purkautumisteitä päivänunelmilleen – eikä taide tällaiseen vaikuttamiseen pyrikään. Iskelmien avulla tämä kyllä käy päinsä.” (ma.)

Kuten toteamus populaarimusiikista ”päiväunien purkautumiskanavana” osoittaa, Moilanen analysoi populaarimusiikkia samaan tapaan ihmisten ”tarpeiden” näkökulmasta kuin Chydenius (1964b). Kuitenkaan kirjoittajan suhtautumistapa ei ollut morali-soiva.

Jos syntyneessä keskustelussa populaarimusiikki nähtiin ajan ilmiönä, aiheutti se siis myös *ongelmia*, joita oli pyrittävä ratkaisemaan tavalla tai toisella. (erityisesti Anonyymi 1964, Chydenius 1964 a ja b, Miettinen 1964, Rydman 1964a).<sup>10</sup> Lähtökohtana oli tällöin se, että populaarimusiikki nähtiin funktionaalisena, tunteisiin vetoavana ja ihmisen vieteistä – ”liikunnantarve”, ”eroottisiin tunteisiin vetoava melodia ja rytmi” – syntyneenä musiikinmuotona (erityisesti Chydenius 1964a, Miettinen 1964, Moilanen 1964). Kyseisiä ominaisuuksia ei esitetty yksinomaan negatiivisessa valos-

10. Argumentoitiin liittyi monasti huvittaviakin piirteitä, esimerkiksi Martti Miettinen (1964) vaati, että ”iskelmäilmiö on otettava puheeksi ja se on selvitettävä ennakkoluulottomasti, kuten konsanaan sukupuoliasiat nykyisin!”

sa, vaan niitä pidettiin käynnissä olevan kulttuurin murroksen mukana tuomina ilmiöinä, ts. niihin pyrittiin suhtautumaan järkipäisesti. Näiden muutosten taustoja ei artikkeleissa kuitenkaan tarkemmin pohdittu.

Järkipäistä tarkastelua korostavaan näkökulmaan liittyikin viimekädessä vahvoja kriittisiä äänenpainoja. Erityisesti kritiikki kohdistui siihen, että populaarimusiikki massakulttuurina ei ollut hallittavissa (erityisesti Chydenius 1964a, Hankiranta 1964, Miettinen 1964, Moilanen 1964). Toisaalta populaarimusiikki nähtiin ”kasvottomaksi koneistoksi”, joka vääjäämättä työntyy kaikkialle yhteiskuntaan ja ”alistaa” käyttöönsä yhteiskunnan modernit kommunikaatiovälineet.

Populaarimusiikin ”puolustajien” puheessa moniarvoisuus-diskurssia vastaan asettui kaksi puhetapaa. Ensimmäistä nimitän *kaupalliskriittiseksi* puheeksi ja toista *kansanvalistuspuheeksi*. Molemmat diskurssit olivat toisiinsa kietoutuneita, mutta ne rakentuivat osin erilaisille argumentaatiotavoille. On kuitenkin huomattava, että nämä samat puhetavat leimasivat ennen kaikkea vanhemman säveltäjä- ja kriitikkopolven puhetta, olihan niillä ollut keskeinen sija suomalaisen taidejärjestelmän ideologisen pohjan luomisessa 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä lähtien (ks. Sevänen 1998, 307-348). Nyt samat puhetavat olivat siirtyneet, ainakin osittain, myös ”radikaalisukupolvelle”.

Kaupalliskriittisen puhetavan voidaan katsoa palautuvan argumentaatioon, jonka perusteella jako taiteeseen ja populaarikulttuuriin on modernissa kulttuurissa yleisesti tehty. Taiteilija on nähty ”asiantuntijana” ja ”tiedostajana”, jota vastaan on asetettu populaarikulttuurin teollinen tuotantotapa ja taiteen ”epäaito” jäljitteily. Edellä käsitellyissä esimerkeissä puhe populaarimusiikin funktionaalisuudesta voidaan ymmärtää tässä valossa: ”teollisen” populaarimusiikin nähtiin palvelevan ennen kaikkea massojen tarpeita. Kyseiset näkemykset ovat tuttuja Theodor Adornon kirjoittelusta, vaikka Suomessa Adornon näkemyksiä ei vielä tuohon aikaan kuitenkaan juuri tunnettu (Paastela 1993, 52). Pikemminkin puhetavan voidaan katsoa olevan peräisin yleiseurooppalaisesta keskustelusta ensimmäisen tasavallan ajalta (1917–45), jolloin taide-elämä

vähitellen eriytyi professionaaliseen ja harrastajamaiseen lohkoon ja omaksui modernistisia taidekäsitteitä. (Sevänen 1998, 307–330; Lepistö 1991; myös Alasuutari 1996, 223–224.)

Voimistunut kriittisyys ”massakulttuuria” kohtaan 1960-luvulla tulee ymmärrettäväksi sillä, että ulkomaisen populaarikulttuurin nähtiin muodostuvan uhkaksi kansalliselle kulttuurille<sup>11</sup>, olihan esimerkiksi Beatles-yhtyeen saama suuri suosio yksi syy keskustelun alkamiselle. Toisaalta ”uhkasta” kertoo puhe populaarimusiikista ”koneistona” tai ”vieraitten aineiden esiinmarssista” (Chydenius 1964b, Anonyymi 1964, Rydman 1964b). Kuitenkaan kovin yksityiskohtaisesti populaarimusiikkia ei analysoitu, vaan käsitteellä ”iskelmä” viitattiin koko populaarimusiikin kenttään.

On silti huomattava, että populaarimusiikin olemassaolon selittäminen sen ”funktioihin” vedoten ei edellä analysoiduissa puheenvuoroissa asetu yksinomaan kaupalliskriittiseen diskurssiin, vaan sen voi katsoa artikuloituvan tiettyssä mielessä myös moniarvoisuusdiskurssiin: olivathan nuoren kriitikko- ja säveltäjäpolven näkemykset siinä mielessä lähtökohdiltaan laajemmat, että he olivat valmiita keskustelemaan populaarimusiikista, kun taas vanhemman säveltäjä sukupolven mielestä aihetta ei edes kannattanut nostaa esiin. Nuoren polven esittämien argumenttien taustalla voi nähdä pyrkimyksen ”tieteelliseen” lähestymistapaan: samalla tavalla kuin koko suomalaista yhteiskuntaa myös sen musiikkikulttuuria oli voitava tarkastella rationaalisesti.

Perusteluja näkemykselle haettiin sosiologiasta. Tästä kertoo esimerkiksi se että Kaj Chydenius teki ”pyhiinvaellusmatkan” Tampereelle tavatakseen Antti Eskolaa. Eskola oli julkaissut kirjan *Jäykkyys ja taidekäsitteet* (Eskola 1963), joka oli kiinnostava Chydeniuksen mukaan sen vuoksi, että tutkimuksessa ”taiteen vastaanottajan kanta tuli mietittäväksi” (Chydenius 1976). Kuitenkin selkeämmin sosiologisiin teorioihin perustuva argumentointi alkoi

11. Sama piirre on löydettävissä myös muilta taiteenaloilta. Esimerkiksi Pantti (1998, 197) tuo esille, kuinka 1960-luvun puolivälissä suomalaisen elokuvan piirissä pyrittiin tukemaan kansallista elokuvaa, jonka arvon haluttiin määräytyvän taloudellisen hyödyn sijasta kulttuurisen arvon perusteella.



tulla esiin Pekka Gronowin kirjoituksissa, joihin palaan tuonnempana.

Valistuspuheessa lähtökohtana oli puolestaan se, että populaarimusiikkia kohtaan täytyi suunnata toimenpiteitä, koska sen ei katsottu olevan tarpeeksi korkeatasoista, toisin sanoen ”sivistävää”. Toisaalta jossain yhteyksissä nostettiin yhä vielä esiin populaarimusiikin ”moraalittomuus”. Nuori sivistyneistö asettui tässä siis kansanvalistajiksi pitkälti samaan tapaan kuin kulttuurinen eliitti oli tehnyt aina 1800-luvun lopulta lähtien. Vaikka nuori polvi keskittyi ponnekkaisesti porvarilliselle eetokselle rakentuneen kansallisen yhtenäiskulttuurin murtamiseen, on kiinnostavaa havaita, että mielipiteet kansan musiikkimaun ja -kyvyn kultivoinnista säilyivät näinkin keskeisinä. Jotkut puheenvuoroista (erityisesti Miettinen 1964) toivat esille jopa eksplisiittisesti sen, että keskustelun kohteena oleva musiikki oli nimenoman ”alempien” väestöryhmien musiikkia.

Kaiken kaikkiaan se, että moniarvoisuuspuheen rinnalla (ja usein jopa samoissa puheenvuoroissa) esiintyi samanaikaisesti näinkin vastakkaisia puhetapoja, kuvaa hyvin 1960-luvun puolivälin ilmapii-riä. Asetelma voidaan ymmärtää diskurssien kamppailuna: populaarikulttuuria pyrittiin määrittelemään uusista intresseistä käsin, mutta puhujien asema sivistyneistön edustajana sitoi heitä vakiintuneisiin diskursseihin.

Kuitenkin varsin pian, vuoden 1966 tienoilla keskustelu populaarimusiikista sai uusia piirteitä sitä mukaa, kun nuoren polven kulttuuriradikalismi sai näkyvyyttä. Samalla populaarimusiikin yhteydessä ryhdyttiin keskustelemaan myös ”protestilauluista”.

## Miten iskelmä yhteiskunnallistuu?<sup>12</sup>

Vuonna 1966 keskustelun ja väittelyn aloitti Seppo Nummi (1966a) Uuteen Suomeen kirjoittamallaan *Musiikin protestilistalla*. Nummes-

12. Keskustelua protestilauluista käytiin vuoden 1966 alkupuolella *Lapualaisoopperan* (21.3. 1966) esittämiseen asti pääasiassa Uudessa Suomessa. Aikaisempaan keskusteluun verrattuna kysymys tässä oli lyhyen aikaa (noin kaksi viikkoa) käynnissä olleesta mielipiteiden vaihdosta, siten taustoittavia artikkeleita ei juuri kirjoitettu. Analyysin pohjana tässä on käytetty viittätoista puheenvuoroa, joista viisi on nuoren ”radikaalipolven” kirjoittamia. Heitä kritisoineita (tai taustoittavia) näkökulmia on kymmenen.

ta muodostuikin nuorten musiikkiradikaalien keskeisin kiistakumppani vuosikymmenen lopulle saakka.

Artikkelissaan Nummi totesi närkästyneenä suomalaisen musiikkitieteen ja luovan säveltaiteenkin suunnan olevan muuttumassa, koska ”kokonaisia musiikkilehden numeroita oli omistettu Beatlesien estetiikalle ja Rolling Stonesin muotoanalyysille”. Hän perusteli kantaansa aikaisemmasta keskustelusta tutuin argumentein: populaarimusiikin esilletuonti oli hänen mielestään ollut yliampuvaa ja tämän seurauksena oli päädytty ”iskelmäestetisointiin”. Aihe ei olisi hänen mielestään näin mittavaa käsittelyä tarvinnut ja sinällään se uhkasi Nummen mielestä käsitystä ”taiteellisesta” musiikinluonnista: vaarana oli Nummen mukaan se, että ”iskelmäestetisointi” karkotti yleisön konserttisaleista. Nummi kritisoi voimakkaasti myös Matti Kuusen esittämää väitettä siitä, että iskelmät olisivat uusia kansanlauluja (ks. Iskelmätekstit tutkimusmateriaaliksi 1964). Kansanlauluista oli Nummen mielestä löydettävissä ”ilmaisullista itsetarkoitusta”, kun taas iskelmien – jotka hän määritteli ”käyttötaiteeksi” – keskeinen piirre oli ”totaalisesti imeytynyt kaupallisuus”:

”Olemme vahvasti sillä kannalla, että konserttimusiikin ja viihdemusiikin on kehityttävä omia teitään – rauhallisen rinnakkaiselon merkeissä. Tarvitsemme iskelmiä – kuten veitsiä ja haarukoita, maljakoita, puutarhahuonekaluja, patoja ja valaisimia. Niiden muotoilussa on pyrittävä hyvään tasoon. (– –) Käyttötaiteen puitteissa voi hyvä iskelmä nousta hyvinkin arvostettavaksi ja kiinnostuksemme ansaitseväksi asiaksi. Mutta emme sillä voi korvata taiteellista musiikinluontia. Emme saa sotkea käsitteitä.” (Nummi 1966a)

Kuitenkin varsinaisesti kimmoke keskusteluun näyttävät olleen julkisuuteen nousseet protestilaulut. Nummi osoittikin kiivaimman kritiikkinsä ”protestilaulajille” ja ”folklaulajille”, joilla hänen mukaansa oli tarve ”laulaa – välittömästi, estottomasti ja tuntehikkaasti”. Kirjallis-ideologisesti protestilaulut olivat hänen mukaansa ”ehkä kiinnostavia”, mutta musiikillisesti kysymyksessä oli ”täysin perifeerinen” ilmiö.

Nummen näkemyksiin tarttuivat kulttuuritoimittaja Risto Hannula ja Ilpo Saunio. Erityisesti Hannulan kommenteissa populaarikulttuuria puoltavat kannanotot saivat uusia piirteitä. Hänelle folk- ja protestilaulut, joita hän nimitti aktivoivaksi populaarikulttuuriksi, olivat tervetullut ilmiö:

”Tuontitavaraa ovat myös folk- ja protestilaulut, jotka ovat nähdäkseni ensimmäisiä merkkejä aktivoivasta populaarikulttuurista: sellaiset teokset kuin ”Palkkasoturi”, ”Tuhon partaalla” ja ”Pikku sotilaat” vetoavat selvästi kuulijan harkintaan, saavat hänet ottamaan kantaa asioihin, jotka eivät ehkä muita kanavia myöten vieläkään kovin pitkälle kannan. (—) Kaupallisen verkoston kautta leviävät iskelmät vaikuttavat laajasti, kuten mm. Palkkasoturin kipuaminen radion kahdeksikon kärkeen osoittaa; kysyä voidaan tietenkin, kuinka syvää tuo vaikutus on. Lioitella sitä ei pidä, koska kuuntelijoiden tiedot suomalaisesta yhteiskunnasta ja laulujen ideoitten liittymisestä omiin ongelmiimme voivat olla puutteelliset, mutta sysäyksen antajina näillä levyillä on tärkeä tehtävänsä. Niiden aihepiiri on sitä paitsi helposti laajennettavissa, vaikka vaarana onkin pysähtyminen pinnallisiin ”epäkohtiin” ja helppoon vitsailuun, kuten eräät esimerkit osoittavat. Tietysti on edellytettävä, että aktivointia samanaikaisesti tapahtuu myös muilla tasoilla ja että tietoa yhteiskunnasta kaikin keinoin lisätään, samaten kriittistä tajua. Joka tapauksessa uusien laulujen parhaimmisto on torjumassa turruttavan ja yhdenmukaistavan massaviihteen ja sosiaalisesti korkeammalle arvostettujen operettien, musikaalien tai halpojen suomalaisten ”klassisten” taidelaulujen vaikutusta.” (Hannula 1966a.)

Hannula mainitsi esimerkkinä ”aktivoivasta laulusta” Kaisa Korhosen debyytti *Kenraali*, joka julkaistiin Tammen kirjallisena äänilevynä. Pinnallisiin epäkohtiin tarttumisella Hannula mitä ilmeisemmin tarkoitti Irwin Goodmanin lauluja. Protestilauluista tuli-kin nyt hetkeksi keskeinen keskustelun aihe. Vastineessaan Hannulalle Nummi (1966b) ei nähnyt protestille olevan perusteluja:

”Meidän kunnan taistelulaulunuorisomme on rauhanajan hyvinvointivaltion nuorisoa. Kehittyvä pohjoismainen folkhemmettimme on nuorisolle turvaista, mutta vähemmän jännittävä ympäristö elää intensiivisimpiä vuosiaan. Barrikadien elämys on koettava”. (Nummi 1966b.)

Hän toisti myös näkemyksensä siitä, että ”käyttömusiikki” ja konserttimusiikki tulisi ehdottomasti pitää toisistaan erillään. Nummi viittasi Ilpo Saunioon, jonka hän nimitti nyt ”pop-esteetikoksi”. Saunio oli hieman aiemmin esittänyt folk-musiikin lisäämistä radion nuorisokonserttien ohjelmistoon. Vastineessaan Saunio (1966a) sanoi ehdotuksensa olleen sen, että yhdessä radion nuorisokonserteista vuodessa voitaisiin esittää ”korkeatasoista folk-, hootenanny- tai jotakin muuta musiikkia”. Saunio ei sanonut pyrkivänsä tällä korvaamaan ”Mozartia Anki Lindqvistilla”, vaan:

”Nuorisokonserttien tulisi olla nuorisokonsertteja, eikä sen nuorison osan konsertteja, joka on jo onnistuttu johdattamaan kunnon klassikkojen pariin. Toisin sanoen nuorisokonserteista ei tulisi jättää ainakaan kokonaan pois nuorison omaa musiikkia. Itsestään selvää lienee jo nykyään kaikille muille paitsi säv. Nummelle, ettei folkin kaltaista populaarimusiikkia voida sulkea pois kulttuurin piiristä, eikä siltä voida kieltää taiteellista arvoa.” (Saunio 1966a.)

On merkillepantavaa, että valitukselliset äänenpainot korostuivat Saunion puheenvuorossa: korkeatasoista populaarimusiikkia edusti folk-musiikki, joka samalla oli johdattamassa ”kunnon klassikkojen” pariin.<sup>13</sup>

Nummelta ei kuitenkaan riittänyt ymmärrystä folkin taiteellisten arvojen ymmärtämiseen. Tukea näkemyksilleen hän sai tässä vaiheessa erityisesti Ilkka Oramolta (1966) ja Pehr Henrik Nordgrenilta (1966). Nordgrenin mielestä keskustelu niin protestilauluista kuin populaarimusiikistakin tuli lopettaa, koska kysymyksessä oli ”pop-muoti”, joka esimerkiksi Ruotsissa oli sivuutettu. Sen sijaan Oramo piti protestilauluja sinällään hyväksyttävänä yhteiskuntakritiikin muotona, koska niillä voitiin kiinnittää huomiota ”sotaan ja apartheidiin ja muihin mielettömiin asioihin”. Kuitenkaan yhteiskunnallinen kantaaottavuus ei voinut olla hänen mie-

13. Saunio lisäsi folkin ”kasvatuksellisen” merkityksen toi esiin myös Kari Rydman (1966b). ”Aktivoivan” luonteensa lisäksi Rydman korosti folkin ”aitoutta”: folk oli hänen mielestään ”terve suuntaus, mahtava harppaus Elvis Presleyn amerikkalaisesta siirapista ja vesitetystä kaupallisuudesta kohti tuoreutta, aitoutta ja oleellista musiikillista ilmaisu”. Lisäksi hän näki folkin ”hyvänä pohjana ponnistaa eteenpäin, ehkäpä Kunst der Fugeen ja Beethovenin viimeisiin kvartettoihin asti.”

lestään musiikin arvon mittari vaan ennen kaikkea ”esteettiset arvot”. Niitä oli Oramon mielestä löydettävissä vain taidemusiikista, popmusiikin ja erityisesti protestilaulujen estetiikka ”ratsasti sävelmällä”, mikä teki niistä ”primitiivisiä”.

Nummi ja Oramo edustivat siis vankkumattomasti autonomista taidekäsitystä, eivätkä he olleet valmiita näkemään populaarimusiikissa esteettisiä tai juuri muitakaan arvoja. Tässä mielessä heidän argumenttinsa asettuvat täysin yhteen Kokkosen (1965 a & b) näkemysten kanssa.

Jos yhteisymmärrykseen ”protestilaulujen” arvosta ei päästykään, ryhdyttiin protestilaulujen ”puolustajien” puheenvuoroissa korostamaan yleisen ilmapiirin muuttumista, mikä antoi populaarimusiikille uuden merkityksen. Nimenomaan ”aktivoiva populaarimusiikki” oli tämän muutoksen osoitin, kuten Hannula (1996b) toi esiin:

”Käymämme keskustelu on protestilaulujen taustaselvittelyn vuoksi luonnollisesti laajentunut myös ohitse musiikin koskemaan 60-luvun katsoimuksellista ilmapiiriä, jonka olennaisiin piirteisiin yleensä populaarimusiikkia ja erityisesti kantaa ottavia lauluja kohtaan tunnettava kiinnostus liittyy. Populaarikulttuurin vaikutus tunnustetaan realiteetiksi, eikä tuossa tunnustamisessa ole vastahakoisuuden sivumakua: samalla tajutaan ne mahdollisuudet, jotka korkeatasoinen populaarikulttuuri tarjoaa. Samoin kuin perussuuntautumisessa tuo realismi ilmenee uusien laulujen ja iskelmien sävyssä, joka – kuten ensimmäisessä vastineessa totesin – on rationaalinen ja aktivoiva.” (Hannula 1966b.)

Hannula puki sanoiksi puheenvuoroissaan sen, mihin suuntaan Helsingin *Ylioppilasteatterin* nuoret taitelijat olivat kääntyneet: yhteiskunnallisen ja kantaaottavan kabareen luomiseen. Kaj Chydenius toi omalta osaltaan esille perustelut suunnanmuutokselle jo vuotta aiemmin vastatessaan Joonas Kokkosen (1965b) kritiikkiin:

”Pop-musiikin puolustajat” on epiteetti, jota Kokkonen luullakseni soveltaa esim. minuun. Tämä vaikuttaa ongelman tämänhetkiselä ytimeltä ja Kokkosen hyökkäyksen keskeiseltä virheeltä. Ei iskelmissä nähdäkseni ole paljon puolustamista. Mutta vähän sitä on klassisessa musiikissakaan. Sen sijaan iskelmää sen kummemmin puolustamatta minusta on syytä kiinnit-

tää siihen vakavaa huomiota, koska se on kulttuurin kokonaiskuvassa tällä hetkellä varsin vahvoilla: radio omistaa sille oman jatkuvan ohjelman, iskelmäsäveltäjä elää äveriäästi, iskelmä vaikuttaa nuorisoon kuin häkä ja syöpä. Iskelmä olisi pikaisesti otettava palvelemaan niitä yhteiskunnan päämääriä, joita yhteiskunnan olisi syytä pitää keskeisinä, minun mielestäni esim. valtiontalouden vakauttamista, väkivallan poistamista, kirjailijan työrauhaa ja ihmisten opettamista ajattelemaan. Yrittäneekö sitä nykyinen taidemusiikkikaan?” (Chydenius 1965.)

Jos vajaan vuotta aiemmin Chydenius oli lähtenyt liikkeelle klassis-romanttisen taidemusiikin estetiikan kritiikistä ja populaarikulttuurin tutkimuksen välttämättömyydestä, nyt argumentointiin oli liittynyt näkemys siitä, että populaarimusiikkia tuli käyttää hyväksi ”yhteiskunnallisten epäkohtien” julkituomisessa. Artikkelin jatko toikin esille perustelut kantaaottavan taiteen tekemiselle:

”Ja niin olen subjektivisminkehittelyssäni ajautunut tilanteeseen, jossa tietyn arvojärjestelmän paremmuus muihin verrattuna näyttää väistämättömältä. Toistaiseksi en pysty esittämään perusteluja, mutta vähitellen kypsynt vakaumukseni on, että yhteiskunnan positiivisen kehityksen edellytyksenä on esim. se, että sen jäsenet oppivat ajattelemaan itsenäisesti, oppivat itse määrittelemään kantansa yhteiskunnan asioihin, tulevat tietoisiksi omista mahdollisuuksistaan toimia yhteiskunnan parhaaksi. Jos valtiolla on jatkuva kassakriisi, tämän seikan pitäisi luonnostaan herättää kaikki yhteiskunnan jäsenet korjaamaan asiain tila. Taiteilijan on edesvastuutonta jättää asia pelkästään poliitikkojen hoidettavaksi, hänen on omilla aseillaan yritettävä parantaa virhe.— Taiteilijan on vähitellen aika päästä irti vuosisatoja vanhasta päämäärästään aiheuttaa ainoastaan (tai ensisijaisesti) hämää taidenautintoa yleisössään. Hänen on ryhdyttävä omilla aseillaan taistelemaan ei-taiteilijoiden rinnalla paremman maailman, paremman yhteiskunnan luomiseksi.” (Chydenius 1965.)

Chydenius toisti näkemyksiään myös seuraavana vuonna *Yliopilasteatteri 40-vuotta* artikkelikokoelmaan kirjoittamassaan puheenvuorossa *Kohti toimivaa teatteria* (Chydenius 1966). Siinä hän analysoi edellisten vuosien tapahtumia ja veti rajan 50-lukulaisuuden ja sille oppositiossa olevan, vuosikymmenen puolessavälissä syntyneen 60-lukulaisuuden välille. Kun 50-lukulaisuudelle oli keskeis-

tä kokeilu, nyt tilalle oli astunut ”yhteiskunnallinen suuntaus”. Samalla laulusta ja erityisesti laulutekstistä oli muodostunut yhteiskunnallisen kabareen keskeinen väline: Chydenius totesi säveltävänsä lauluja siksi, että hänen mielestään ”sävelillä sinällään” ei voinut argumentoida.

Mitä siis populaarimusiikkia koskeissa puhetavoissa tapahtui? Sitä mukaa, kun poliittinen sitoutuminen alkoi näyttää entistä varteenotettavammalta vaihtoehdolta, näkemys populaarimusiikin muokkaamisesta astui esiin: populaarimusiikki tuli ottaa yhteiskunnan palvelukseen, muokata ”rationaaliseksi” ja ”aktivoivaksi”. Tässä vaiheessa nimenomaan folk nähtiin esimerkkinä korkeatasoisesta populaarimusiikista, olivathan suomenkieliset kabareelaulut vasta nousemassa julkisuuteen.

Laajemmasta perspektiivistä tarkasteltuna pyrkimykset luoda ”aktivoivaa” populaarimusiikkia olivat sidoksissa vasemmistosisivistyneistön piirissä 1960-luvun puolivälissä syntyneeseen laajaan yhteiskuntakeskusteluun. Sen keskeinen lähtökohta oli kulttuuripoliittikan näkeminen osana yhteiskuntapolitiikkaa: Raoul Palmgrenin (1948) ohjelmaa noudatellen tavoitteeksi nousi jälleen kulttuurin saattaminen ”koko kansan omaisuudeksi”. Ensimmäisiä kertoja nämä muotoilut tulivat esiin 1960-luvun puolivälissä *Faros*-seuran<sup>14</sup> piirissä käydyssä keskustelussa. Yksi keskustelutilaisuuksista julkaistiin myös kirjana (*Entä nyt vasemmisto* 1966).

Keskeinen näkemys keskusteluun osallistuneilla<sup>15</sup> oli se, että nimenomaan kulttuuri oli alue, josta vasemmiston yhteistyö oli mahdollista aloittaa (erityisesti Salo mt. 141). Toisaalta useat alustajista (Skyttä, Suomela, Hentilä) pitivät tärkeänä sitä, että kulttuuri tuli nähdä ”tavallisena asiana”, ei korkeakulttuurisin kriteerein määriteltynä: rakennustyömies tuli tehdä vakuuttuneeksi siitä, että runous oli myös häntä varten (mt. 176). Keskeisenä keinona tähän keskustelijat näkivät koulutuksen. Vaikka sinällään ”aktivoivan kulttuurin” käsitettä puheenvuoroissa ei nostettu esille, juuri koulu-

14. Faros-seura oli puolueiden ulkopuolella toiminut uusvasemmistolainen ryhmä, jonka piirissä käytiin teoreettista keskustelua sosialismista. Yhdistyksen toiminta jäi kuitenkin valtakunnallisesti melko tuntemattomaksi. (Kastari 2001, 89-90.)

15. Kulttuuripoliitikasta keskustelivat Jorma Hentilä, Pentti Saarikoski, Arvo Salo, Kyösti Skyttä, Kalevi Suomela ja Hannu Taanila.

tuksen korostaminen viittasi tähän suuntaan: ihmisiä tuli opettaa ymmärtämään aktiivisen kulttuuriharrastuksen merkitys.

Suomenkielisen aktivoivan (populaari)musiikin esiinmarssi tapahtui *Lapualaisoopperan* myötä. Kuitenkin protestilauluja koskeva keskustelu päättyi tähän. Palstatilaa tärkeimmissä päivälehdissä saivat nyt näytelmän arvioinnit (ks. Hurri 1993, 168–170). Niissä näytelmän musiikki sai varsin ristiriitaisen vastaanoton. Esimerkiksi Salmenhaaran (1966) mielestä *Lapualaisoopperan* lauluja tuli tarkastella tekstin sisältämän ”poliittis-humaanin” protestin kannalta. Kuitenkin juuri tekstin ja musiikin yhdistämisessä Chydenius oli Salmenhaaran mielestä epäonnistunut, koska hän oli tarttunut ”reaktionäärin viihdemusiikin sosiaalisesti jäykkiin muotoihin”.

Salmenhaaraa suopeammin näytelmän musiikista kirjoitti Ilpo Saunio (1966b). Hänen mielestään Chydeniuksen asenne oli anti-taiteellinen, vaikka kysymys näytelmässä ei ollut sinällään antitaiteesta: pelkistys (jolla Saunio tarkoitti populaarimusiikin käyttöä) sisälsi taiteellisia arvoja. Erityisen positiivisesti hän suhtautui brechtilaisten keinovarojen, sitaattien ja tyylijäljitelmiä, käyttöön. Saunio mielestä Chydenius olikin ”tajunnut, millä tavoin musiikin tulisi täydentää sanojen ilmoittamaa ilmettä”. Kuitenkin hän myös kritisoi joitakin Lapualaisoopperan lauluja ”lied-estetiikan” (esimerkiksi *Liehu, punalippu liehu*) vuoksi, mikä ei hänen mukaansa sopinut näytelmän vieraannuttamiseen pyrkivään esitystapaan.

Ehkä sanakäänteiltään ankarimman tuomion *Lapualaisoopperasta* antoi Seppo Nummi (1966 c), jonka mukaan ”rauhasta oli *Lapualaisoopperassa* tullut agitaation välikappale ja sen myötä oli ajautettu joukkoliikkeeseen, jonka mentaliteetti on jyrkässä ristiriidassa niiden erittäin arvostettavien päämäärien kanssa, joihin virallisesti pyritään.” Artikkelin loppu tiivistä Nummen käsitykset Lapualaisoopperan protestilauluista:

”Kuunnelllessani Chydeniuksen sepittämiä pontevasti marssivia musiikkinumeroita heräsi taas mielessäni se vanha vastenmielisyys, jota olen aina tuntenut ”kansanläheistä” (himleriläisittäin: volksnahe) taidetta kohtaan. Sen haju varoittaa väkivaltaisesta mentaliteetista, diktatuurista, terrorista. Juuri yleistyneistä ja doktrinääreistä



”kansanläheisistä” tavoitteista joutuivat 30-luvulla kärsimään Schönberg, Hartman ja Hindemith, 40- ja 50-luvuilla Shostakovits ja Prokofjev. Hyvä taide palvelee hyvää asiaa paremmin kuin huono taide. Palveleeko huono musiikki hyvää asiaa lainkaan.” (Nummi 1966c.)

## Kohti hyvinvointivaltion musiikkipolitiikkaa<sup>16</sup>

Keskustelu palautui vuoden 1966 lopussa jälleen takaisin populaarimusiikin aseman ja merkityksen pohtimiseen. Tässä vuoden 1966 populaarimusiikkikeskustelun toisessa episodissa väittely käytiin pääasiassa Pekka Gronowin ja Seppo Nummen välillä. Samaisessa keskustelussa moniarvoisuuspuheen sosiologiset perustelut tulivat ensi kertaa systemaattisesti esiin Pekka Gronowin kommenteissa – siis samanaikaisesti kun taiteilijat olivat jo siirtymässä poliittisesti sitoutuneempiin argumentointitapoihin.

Sosiologian opiskelija Pekka Gronow teki opintomatkan 1960-luvun alussa Yhdysvaltoihin Wesleyanin yliopistoon, jossa opetettiin myös etnomusikologiaa. Vaikka laitos oli keskittynyt kansanomaisten musiikkiperinteiden tutkimiseen, kiinnostui Gronow matkalla myös sosiologisesta populaarimusiikin tutkimuksesta (Gronow 1992 KPL Y 10148). Suomeen palattuaan hän alkoi kirjoittaa aktiivisesti mm. *Ylioppilaslehteen*, *Sosiologiaan* ja *Aikalaiseen*.

Esimerkiksi artikkelissaan *Eräitä poliittisia piirteitä suomalaisessa iskelmämusiikissa* Gronow (1964) esitteli sosiologi John H. Mullerin tekemää jaottelua formalistiseen ja institutionaaliseen musiikkiin. Formalistisen musiikin tehtävänä oli tarjota kuulijoille ajanvietettä tai taidenautintoa, kun taas institutionaalinen musiikki palveli erilaisia instituutioita, kuten kirkkoa, sotalaitosta, häärituaaleja. Vaikka Gronow ei varauksettomasti kannattanut tätä ajattelua, oli suomalainen iskelmämusiikki hänen mielestään mahdollista ymmärtää pitkälti formalistisena, koska esimerkiksi monet iskelmien nimistä viittasivat perhesuhteisiin.

16. Aineistona tässä on käytetty neljää Pekka Gronowin kirjoittamaa artikkelia ja kolmea kiistakirjoitusta Pekka Gronowin ja Seppo Nummen välillä vuoden 1966 lopulta.

Erityisesti Gronow halusi nostaa esille sen, kuinka suomalainen iskelmämusiikki oli aika ajoin palvellut myös poliittisia tarkoituksia. Ensimmäisenä esimerkkinä Gronow mainitsi New Yorkin amerikansuomalaisten piirissä 1920-luvulla tehdyt ”vasemmistösävyiset” iskelmälevytykset (*Vapauden kaiho, Vapaa Venäjä*). Kuitenkin varsinaista poliittisen iskelmämusiikin kautta Suomessa edusti Gronowin mukaan 1940-luvun alku, jolloin tietyt iskelmäsanotukset olivat sidoksissa sotapolitiikkaan (*Silmien välliin, Mottimiehet marssilla, Äänisen aallot*).

Iskelmäsanotuksiin Gronow puuttui myös *Sosiologia*-lehteen tekemässään artikkelissa (Gronow 1965b). Siinä hän pohti iskelmätekstien sanoituksen sisältöjä ja tekstien sensurointia. Gronow toi esiin sen, kuinka monet 1920-luvun kupleteista olivat sanoituksiltaan realistisia, esimerkiksi kupletööri *Iivari Kainulainen* saattoi riimitellä *Juhannusvirressään*: ”Nyt kokkotulet palaa, käy kansa karkeloon. Ja renki piikaa halaa, miss’ vain on pensaikko. Ei sentään kaikkialla, on meillä muutakin. On pohjan kamaralla nyt lihaa, luutakin.” Kuitenkin julkisuudessa tämäntyyppiset sanoitukset kiellettiin epäsovinnaisina. Joissain tapauksissa sensuroijina olivat myös äänilevytuottajat. Esimerkiksi Eino Kettusen *Millainen on Viipuri* laulun sanat, jossa ”jazzityttö” kuiskaa ”hem till mej!” Sauvo Puhtila oli muokannut vähemmän osoittelevaksi. Jazzityttö oli tippunut tekstistä pois ja sen tilalla oli persoonaton ”joku”: jos vain joku kielsi ’ei, ei, ei’, toinen sanoi heti ’hem till mej’.<sup>17</sup>

Toisena esimerkkinä Gronow mainitsi artikkelissaan rock’n roll kappaleista tehdyt suomennokset, joista oli pyritty niin ikään häivyttämään kaikki seksuaaliset viittaukset.

Virinnyt kiinnostus iskelmätekstejä kohtaan kuvaa keskeisesti nuoren sivistyneistön piirissä syntyneitä vaatimuksia yhteiskunnan empiirisen ja analyttisen tarkastelun lisäämiseksi. Erityisesti Gronowin tavoitteena näyttää olleen osoittaa, kuinka myös musiikki heijasteli yhteiskunnassa olevia arvopäämääriä ja arvoriitoja. Is-

17. Laulun alkuperäiset sanat kuuluivat: ”Kahviloissa siellä löytää jazzityttö tiensä pöytään. Alussa voi vastustella: ei, ei, ei. Myöhemmin jo kuiskaa mulle: hem till mej”. Sauvo Puhtilan versio tekstistä oli ”Helppo oli tiensä löytää kohti oikeata pöytää. Jos vain joku kielsi ’ei, ei, ei’, toinen sanoi heti ’hem till mej’.” (Gronow 1965b.)

kelmätekstien sisällön ja niiden sisällön muutosten tutkimuksen hän nimesi nyt nimenomaan etnomusikologiseksi tutkimukseksi.<sup>18</sup>

Kuitenkin vielä iskelmäsanoituksiakin keskeisemmäksi aiheeksi Gronowin kirjoituksissa nousi populaarimusiikin asema suomalaisessa musiikkipolitiikassa ja koulutuksessa. Sinällään ajatus populaarimusiikin liittämistä kouluopetukseen oli noussut esiin jo aiemmin.<sup>19</sup> Erityisesti tämän teeman vanhempi säveltäjäsukupolvi oli kokenut lähes ”vaaralliseksi”, kuten Joonas Kokkonen (1965b) totesi:

”Ja kukoistakoon minun puolestani iskelmäteollisuus ja tuottakoon mieluummin hyviä kuin huonoja iskelmiä koska tällaistakin musiikkia tarvitaan. Vaaralliseksi nämä ilmiöt kasvavat vasta sitten, kun niitä ryhdytään rinnastamaan taiteeseen ja tässä mielessä fanaattisesti puolustamaan, jopa aletaan vaatia iskelmien mukaan ottamista koulujen musiikinopetukseen. En ymmärrä, miksi iskelmiä pitäisi opetella vielä koulussa, kun sävelradio opettaa niitä kotona jokseenkin ympäri vuorokauden. Jos taas oppilaille halutaan opettaa, mikä on huono ja mikä hyvä iskelmä, silloin on myös - johdonmukaisuuden vuoksi – kirjallisuuden opetuksessa otettava käyttöön viikonloppulukemistot, jotta voitaisiin osoittaa, miksi tuo Nyyrikin

18. Iskelmäteksteihin puututtiin myös muissa yhteyksissä. Kaarle Nordenstreng raportoi Sosiologia-lehdessä vuonna 1966 Tampereen yhteiskunnallisen korkeakoulun lehdistö- ja tiedotusopin praktikum-kursseilla tehtyä tutkimusta, jossa iskelmätekstien maailmankuvaa pyrittiin hahmottamaan sisällönanalyttisin keinoin. Tutkimuksessa vertailtiin vuoden 1955 ja 1965 sanoituksia toisiinsa purkamalla iskelmät eri sisältökategorioihin (esim. rakastaa, onni, kulkea) ja laskemalla niiden prosenttiosuudet. Tämän jälkeen selvitettiin käsitteiden läheisyysaste eli kontingenssi. Tutkimuksen keskeinen tulos oli se, että iskelmien aihepiiri oli laventunut. Vuoden 1965 kontingenssiaste oli suuri, suosituimmat sisältöluokat (kohtalo, ystävä, toive) liittyivät tiiviisti toisiinsa, kun taas vuoden 1966 sanoituksissa kontingenssi oli huomattavasti lievempi.

Iskelmätekstien sisältöön puuttui myös M. A. Numminen Suosikki-lehden artikkelissaan, mutta palaan tähän aiheeseen myöhemmin.

19. Keskustelua koulumusiikin uudistamisesta oli käytty vuoden 1955 *Musiikin Hälytyksestä* alkaen. Keskeinen ajatus koulun musiikinopetuksen uudistamisessa oli siihen asti yksinomaan ”laulutunneista” koostuvan musiikinopetuksen korvaaminen tieto- ja taitopainotteisella opetuksella, esimerkiksi musiikin historialla ja teorialla. Näkyvimpiä uudistusten vaatijoita olivat Kari Rydman ja Matti Rautio. Vaikka pääpaino uudistusvaatimuksissa oli klassisen musiikin opetuksen lisäämisessä, esimerkiksi Kari Rydman ehdotti myös kevyen musiikin ottamista mukaan opetusohjelmaan. Ajatusta hän perusteli mm. populaarimusiikin suosiolla: ilmiön kieltäminen johtaisi vain ongelmiin musiikinopetuksessa. (Rautio 1955; Rydman 1966a.)

kertomus on parempi kuin tämä Perjantain kertomus – tai päinvastoin.”  
(Kokkonen 1965b.)

Vuonna 1966 Suomen musiikin vuosikirjaan kirjoittamassaan artikkelissaan Gronow (1966a)<sup>20</sup> pyrki kuitenkin entistä seikkaperäisemmin perustelemaan sitä, miksi populaarimusiikkiin tuli kiinnittää huomiota ja mahdollisesti suunnata myös resursseja.

Artikkeli perustui ajan sosiologisista suuntauksista omaksuttuihin lähestymistapoihin. Gronow otti lähtökohdakseen *Pekka Kuusen* tutkimuksen *1960-luvun sosiaalipolitiikka*, jossa Kuusi määritteli yhteiskuntasuunnittelun koostuvan päämääristä, arvoista ja toisaalta tieteellisestä tiedosta, joka antoi pohjaa päätöksenteolle. Samaa ajattelutapaa tuli Gronowin mielestä soveltaa musiikin alueelle. Gronow siis pyrki hahmottelemaan ”1960-luvun musiikkipolitiikkaa”, joka Kuusen näkemysten tapaan ottaisi huomioon niitä ”eri päämääriä, joita yhteiskunnassa esiintyy”. Tällä tavoin Gronow pyrki epäilemättä sanoutumaan irti pitkään jatkuneesta esteettisestä arvokas-arvoton -keskustelusta.

Gronow toi artikkelissaan esille suomalaisessa musiikkielämässä olevia kilpailevia, yhtäältä taidetta ja taiteen asemaa ja toisaalta taiteen vastaanottajia korostavia (”taide kuuluu kansalle”) arvopäämääriä, mutta myös sen, että esimerkiksi Yleisradioon lähettyt kuuntelijakirjeet heijastelivat Yleisradion tarjontaan nähden hyvin toiseltaista musiikkimakua. Tämän jälkeen Gronow kävi läpi musiikkihallinnon rakennetta. Seikkaperäisen ja tasapuolisuuteen pyrkivän erittelyn tuloksena oli se, että musiikkihallintoa oli hoidettu taidekeskeisten päämäärien mukaisesti. Muut musiikin alueet – jazz, tanssimusiikki, iskelmämusiikki – olivat järjestäytymättöminä jääneet tukitoimien ulkopuolelle, vaikka osa suomalaisista oli juuri näiden musiikinlajien kuluttajia.

Kuten edellä totesin, Gronowin perusteluissa on nähtävissä tuona aikana Suomessa jalansijaa saaneiden sosiologisten teorioiden henki, joista ehkä merkittävin oli Émile Durkheimin teoria organisaatiosta ja mekaanisesta solidaarisuudesta. Teorian vakiinnutti osaksi suo-

20. Samantyyppisiä ajatuksia Gronow oli esittänyt myös Sosiologia-lehden numerossa edellisessä vuonna (Gronow 1965a).

malaista sosiologiaa Erik Allardt. Risto Alapuron (1997, 102–106; 128–130) mukaan Allardt edusti merkittävää muutosta suhteessa aikaisempaan sosiaalitutkimukseen siinä mielessä, että hän otti käsiteltäväksi eri yhteiskuntaryhmien väliset suhteet ja jännitteet, joita ei siihen mennessä oltu juuri pystytty käsittelemään pitkälti kansalaissodan traumaattisuuden vuoksi. Sosiaalitutkimus olikin tätä ennen keskittynyt lähinnä rakennetutkimukseen. Tuodessaan esiin yhteiskunnassa olevia konfliktialueita, Allardt Alapuron (mt. 129) mukaan teki samalla kommunismin kannatuksen ymmärrettäväksi, koska hän pyrki osoittamaan ”tieteellisesti”, että kommunistit eivät ole ”vaarallisia”. Tämä asennemuutos olikin luomassa maaperää yliopistonuorison alkavalle vasemmistolaistumiselle.

Kuitenkaan Gronowin tekstissä ei vielä tässä vaiheessa ollut nähtävissä vasemmistolaistumiseen viittaavia painotuksia. Pikemminkin tulkitsen tämän artikkelin, jossa Gronow viittaa niin Kuusen kuin Heikki Wariksenkin (1966) tutkimukseen, pyrkimyksenä olleen ennen kaikkea rationaalisen ja järkipäisen suomalaisen musiikkikulttuurin rakenteita tarkastelevan näkökulman luomisen.

Gronow esitti näitä näkemyksiään myös Uudessa Suomessa joulukuussa 1966 Seppo Nummen kanssa kehkeytyneessä väittelyssä. Polemiikin aloitti Nummi (1966d), joka *Massakulttuuri ja henkinen hammasmätiä* -artikkelissaan ruoti massakulttuurikeskustelua samalla argumentilla kuin aiemmin kyseisenä vuonna: massakulttuurin ja taiteen välinen rajanveto oli tarpeellinen. Hän myönsi, että eri musiikinlajit eivät eläneet ympäristöstään eristettynä, vaan taidemusiikki, kansanmusiikki ja jazz olivat aina olleet myös vuorovaikutussuhteessa, mutta resurssien jakaminen populaarikulttuurille ”enemmistöperiaatteella” eli siinä suhteessa kuin niitä harrastetaan, oli Nummen mukaan johtamassa tilanteeseen, jossa ”sivistysteistö alkaisi syödä oman olemassaolonsa perustaa”. Musiikkikasvatuksen päämäärän hän näki samalla tavoin kuin populaarimusiikin kouluopetusta kritisoineet:

”Länsimaisella demokratialla on vain yksi sivistyspoliittinen lähtökohta: sivistyksemme perussisältö on kansalaiskasvatuksen ja sivistyksellisten laitosten ja elinten avulla pyrittävä jakamaan kaikkien kansalaisten omaisuu-

deksi. Tämä on mahdollista vain kohottamalla kansan ja kansalaisten tasoa: ts. kehittämällä vastaanottokykyä, jakamalla niitä tietoja ja taitoja, joita sivistyksemme sisällön, tieteen ja taiteen omaksumisessa tarvitaan. Massakulttuurin oikea kehittäminen on sitä, että massojen taso pyritään kohottamaan asteelle, jota parhaan taiteen ja nykyaikaisen maailmankuvan omaksuminen edellyttää. Väärä massakulttuurin edistäminen on sitä propagandistista luulottelua, johon nyt syyllistytään: oletetaan, että on olemassa jokin oikotie tasoon, että jollakin lainsäädäntötempulla voidaan määrätä korkeatasoisten asioiden tasoa laskettavaksi.”(Nummi 1966d.)

Keskustelun osapuolien näkemykset käsitteiden sisällöstä olivat kaukana toisistaan. Nummen (1966d) mielestä massakulttuurin käsitteestä oli tullut ”kulttuuriradikaaleille” propagandan väline, ”itseriittoisten kulttuuritähkien morfiini, jolla sumutetaan tietoisuus kalvavasta tosiasiasta; oikotietä tasoon ja kestäviin suorituksiin ei ole olemassa”.

Vastineessaan Gronow (1966b) taas korosti sitä, että massakulttuurin käsitettä tuli käyttää (ja Gronow pyrki itse käyttämään sitä) arvovapaasti, ”yhteiskuntatieteellisesti”. Ongelman ydin oli hänen mielestään siinä, että massakulttuuri oli todellisuutta, joka hallitse:

”Tosiasiaksi jää, että suurin osa aikuisesta väestöstämme ei ymmärrä Bachia, Mozartia tai Bergiäkään, eipä edes parasta pop-musiikkia. ”Sävelradion masentavuudet” ovat heidän päivittäisenä musiikillisena ruokavalionaan. (– –) Realistisen musiikkipolitiikan on lähdettävä tästä tosiasiasta: vaikka tekisimme mitä tahansa, huomattava osa nykyisestä väestöstämme ei koskaan tule harrastamaan muuta kuin populaaria musiikkia.” (Gronow 1966b.)

Toisaalta Nummen kritiikkiin ”massakulttuurin” arvosta Gronow totesi, että massakulttuurinkin piirissä oli mahdollisuus pyrkiä tasoon ja tämän vuoksi resurssien ohjaaminen sille on perusteltua:

”Jos Seppo Nummen tavoin omaksumme täysin negatiivisen asenteen massakulttuuriin ja uskomme, että se on ”tasotonta”, emme muuta voi tehdä. Jos sen sijaan suhtaudumme massakulttuuriin kriittisesti, yri-

tämme tarjota mahdollisimman monille mahdollisimman hyvää. Melko pienin investoinnein voisimme kehittää asiallista sävelradion kritiikkiä, järjestää kitarakursseja, tanssiorkesteriseminaareja, iskelmälaulun luokkia kansalaisopistoihin ja paljon muutakin.” (Gronow 1966b.)

Nummelle (1966e) ”realistinen” musiikkipolitiikka ei kuitenkaan sopinut, sillä se johti hänen mielestään ”massan” ja ”eliitin” musiikkielämän eriytymiseen, mikä hänen mukaansa olisi ollut ”traaginen erehdys”. Nummi vertasi Suomea Ruotsiin ja Keski-Euroopan maihin, joissa myös ”kansa” harrasti taidetta, kun taas Suomessa musiikkiharrastusten taso oli hänen mukaansa ”barbaarinen poikkeus”.

Perusteiltaan Nummen ja Gronowin välinen keskustelu piti yllä vuoden 1964 asetelmia. Nummi edusti autonomista taidekäsitystä ja voimakkaasti kansanvalituksellista näkökantaa. Kansanvalituksellisesta perspektiivistä ymmärrän esimerkiksi Nummen näkemyksen siitä, että ”massakulttuurin” ja ”eliittikulttuurin” eriytminen olisi uhka. Nummelle tämä ilmeisesti merkitsi populaarikulttuurin ”riistäytymistä” hallinnasta.

Sen sijaan Gronow perusteli näkemyksiään näissä puheenvuoroissa ennen kaikkea tieteellisyyden ja järkipärisyyden nimissä. Suoria valituksellisia tai kaupalliskriittisiä näkökulmia ei hänen kommenteissaan tullut esiin. Kuitenkin valitukseen viittaavia, arvottavia kannanottoja puheesta on löydettävissä – olihan keskeisin perustelu resurssien jakamiselle populaarikulttuurille Gronowin (1966b) mielestä populaarikulttuurin *tason* nosto. Sinällään tämä ei ole yllättävää, vastaavat argumentaatiotavat tulivat samanaikaisesti esille myös protestilaulua koskevassa keskustelussa. Esimerkiksi Ilpo Saunion (1966a) näkemys folkmusiikista korkeatasoisena populaarimusiikkina kertoo vastaavasta suhtautumistavasta. Vuosikymmenen loppupuolella ”kaupallisen” populaarimusiikin kritiikki ja toisaalta populaarikulttuurin tason nostoon tähtäävät valitukselliset näkemykset saivatkin yhä enemmän painoarvoa sitä mukaa kun nuori sivistyneistö ryhtyi tarkastelemaan populaarikulttuuria yhä systemaatisemmin vasemmistolaisesta aatemaailmasta käsin.

## Kiila ja keskustelu populaarikulttuurista<sup>21</sup>

Kuten olen aiemmin todennut, keskustelua populaarimusiikista ja populaarikulttuurista oli käyty vuodesta 1964 saakka hajanaisemmin myös muualla kuin vain säveltäjien ja musiikkikriitikoiden piirissä. Keskeisiä kanavia olivat mm. *Parnasso* ja edellä mainittu *Aikalainen* (ks. myös Hurri 1993, 167–618). Lisäksi erityinen merkitys vuosikymmenen loppupuolella näyttää olleen vasemmistolaisia taiteilijoita yhdistäneellä *Kiilalla*. En tässä puutu yhdistyksen historiaan tarkemmin, lyhyt historiikki yhdistyksen toiminnasta on luettavissa esimerkiksi vuoden 1966 Kiilan albumista Jarno Pennanenin kirjoittamana (Pennanen 1966). Varsinaisia tutkimuksia Kiilan historiasta ei ole tehty.

Yhdistyksen pöytäkirjoista on nähtävissä se, kuinka toiminta aktivoitui 1960-luvun puolivälissä. Vuonna 1966 yhdistyksen yhteyteen perustettiin eri toimikuntia, mm. musiikki- ja teatteritoimikunnat. Tämä voidaan tulkita vastauksena ajan vilkastuneeseen kulttuurikeskusteluun, vaikka jo aiemmin, 1950-luvun lopulta alkaen, yhdistys oli järjestänyt erilaisia kulttuurielämän tilaa pohtivia seminaareja. 1960-luvun puolivälistä lähtien seminaarien keskeiseksi teema-alueiksi alkoivat nousta taide, populaarikulttuuri, taiteen vastaanotto, talous ja kulttuuri. Seuraavassa käyn läpi näistä seminaareista ja keskustelutilaisuuksista jäljelle jäänyttä materiaalia ja pohdin sitä, kuinka Kiilan piirissä käyty keskustelu jatkoi aiempaa populaarikulttuurista käytyä keskustelua.

Kiinnostavia episodeja Kiilan toiminnassa olivat vuonna 1967 yhdessä Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan kanssa järjestetty *Populaarikulttuuriseminaari* ja seuraavana vuonna *Kuinka taide taivutetaan* -seminaari. Ensin mainittu keräsi paikalle noin kaksisataa henkeä. Alustajiksi seminaariin oli kutsuttu joukko ajan näkyvimpiä kulttuurikeskustelijoita, mm. Pekka Gronow, Hannu Taanila ja Arvo Salo. Seminaarissa käsiteltiin sekä populaarikulttuurin yleis-

21. Analyysin kohteena on tässä ensi sijassa taiteilijaryhmä Kiilaa koskeva arkistomateriaali. Tämä lisäksi olen käyttänyt analyysin tukena kuutta keskustelua taustoittavaa tai sivuavaa artikkelia.



piirteitä että eri osa-alueita (mm. sarjakuvat, iskelmät, naistenlehdet, dekkarit).<sup>22</sup>

Sosiologisena ilmiönä populaarikulttuuria tarkastelivat mm. Osmo Koskelainen ja psykologi Kalevi Takala. Takala (1967) suhtautui populaarikulttuuriin hyvin kriittisesti. Hänen mukaansa populaarikulttuurille oli ominaista mm. ”mahdollisimman suuri yksityisyys, jäsentymättömyys ja mustavalkoisuus”. Toisaalta populaarikulttuurin kannattaja oli hänen mielestään usein ”kypsytön” tai jopa ”häiriintynyt”. Erityisen ongelmallisena Takala näki populaarikulttuurin tuotteiden aiheuttaman ”riippuvuuden”, mikä hänen mukaansa velvoitti paheksumaan populaarikulttuurin tekijöitä. Takalan ajatukset käyvät hyvin yhteen Theodor Adornon (1941/90) näkemysten kanssa: populaarikulttuurin synnyttämä pseudo-individualisaatio oli myös Adornon mielestä suurimpia populaarikulttuuriin liittyviä uhkatekijöitä.

Takalaan verrattuna Koskelaisen (1967) alustus oli monitasoisempi. Juuri hänen puheenvuoronsa tuo hyvin esiin sen, millä tavoin populaarimusiikkia ja -kulttuuria koskevan keskustelun argumentointitavat olivat muuttumassa. Jos aiemmissa keskusteluissa ei juuri oltu pohdittu yksityiskohtaisemmin populaarikulttuurin ekspansion syitä, Koskelainen puuttui myös tähän seikkaan. Hänen mukaansa keskustelu populaarikulttuurista oli merkinä siirtymisestä vapaa-aikakeskeiseen yhteiskuntaan. Samalla yhteiskunnan tehokkuusvaatimukset olivat johtamassa ”ihmiskeskeisyyteen”, ”suurten joukkojen odotukset asetettiin entistä keskeisempään asemaan”. Koskelainen tarkoitti tällä luonnollisesti kulttuuriteollisuutta. Kulttuuriteollisuuden vaikutusvallan kasvun myötä ”perinteestä ohjautuva ihminen” oli siirtynyt ”ulkoa ohjautuneeksi” (ma. 2).

Tämäntyyppiset näkemykset eivät sinällään olleet uusia, vaan osa yleistä 1950- ja 60-lukujen modernisaatiosta käytyä keskus-

22. Seminaaria kommentoitiin mm. seuraavissa lehdissä: Populaarikulttuurissa protestimielistä hohtoa (Suomen sosiaalidemokraatti 6.3.1967), Populaarikulttuuriin kiinnitettävä huomiota – opetusta, arvostelua, tutkimusta tarvitaan (Uusi Suomi 7.3. 1967), Populaarikulttuuriseminaari: ajanvietteen tasoa nostettava (Helsingin Sanomat 5.3. 1967), HYY:n ja Kiilan onnistunut ”mesokulttuuriseminaari” (Suomen sosiaalidemokraatti 8.3. 1967), Koponen, Mattijuhani: Mesomusiikkia, mediumistinen antihappening (Terä 1967/4).

lua. Esimerkiksi ajatuksen ihmisten muuttumisesta modernissa yhteiskunnassa ”ulkoa ohjautuneiksi” oli alunperin esittänyt *David Riesman* kirjassaan *The Lonely Crowd* (1950). (ks. Cantor 1988, 157.) Suomessa ajatuksen oli tuonut esille mm. Antti Eskola kirjassaan *Jäykkyys ja taidekäsitteet* (1963).

Koskelaisen suhtautumista populaarikulttuuriin leimasi kuitenkin kaksi erityyppistä puhetapaa. Yhtäältä populaarikulttuuri oli hänelle luokkarajat ylittävää demokraattista kulttuuria, joka ”tarjosi ainutlaatuisen samaistumisen väylän yhteiskuntaan ja sen ihmisiin” (ma. 4). Lisäksi esimerkiksi protestilaulut olivat hänen mukaansa ”kollektiivisia ärtymyksen purkautumiskokemuksia” ja ylipäänsä keskustelu populaarikulttuurista oli hänen mielestään nostanut esiin ”kiinnostavan arvojen valtataistelun”. Kuitenkin hieman myöhemmin hän nosti esiin sen, kuinka populaarikulttuuri synnytti myös yhdenmukaisuuden paineen. Koskelaisen viesti olikin, että ihmiset tuli *opettaa* näkemään, että korkeakulttuuri ja populaarikulttuuri ovat rinnakkaisia, kilpailevia osallistumis- ja käyttäytymisvaihtoehtoja. Samalla hän puolusti koulutuksen lisäämistä populaarikulttuurin alueella:

”Populaarikulttuurin luojien ja harrastajien koulutus ja taloudellinen tukeminen ei ole mikään häpeällinen asia, vaikka korkeakulttuurisissa piireissä ja elimissä niin usein ajatellaankin. Protestilaulajakin voidaan tukea ja kouluttaa ja kannattaa kouluttaa. Ihmiskeskeisessä yhteiskunnassa paikalleen osunut ja olennaisiin ongelmiin kohdistunut kritiikki, ainakin sosiologisesti ottaen, on parasta popkulttuuria, koska kritiikin varaan voidaan rakentaa uudistuvaa, ihmiskeskeistä yhteiskuntaa.” (Koskelainen 1967, 9.)

Valistuksen tarve nousi siis vahvasti esiin myös Koskelaisen ajattelussa, vaikka myös hän pyrki populaarikulttuurin ”tieteelliseen” ja ”järkiperäiseen” erittelyyn hieman samaan tapaan kuin Pekka Gronow oli tehnyt aiemmin.

Kiinnostava yksityiskohta Koskelaisen puheessa on kommentti, jonka mukaan populaarikulttuuri tarjosi ”samaistumisen väylän ihmisiin ja yhteiskuntaan”. Jos vuonna 1964 käydyssä keskustelussa yhtenä populaarimusiikin keskeisenä (ja samalla positiivisena) piirteenä nuori sivistyneistö oli pitänyt sen elämyksellisyyttä, oli muo-

toilu nyt toisentyypinen: populaarimusiikki näytti tarjoavan sivistyneistölle samaistumiskohteen ”kansaan”.

Sinällään fennomaniasta periytyvä myyttinen liittosuhde ”kansaan” oli herätetty henkiin jo 1960-luvun alussa, jolloin erilaiset ns. yhden asian liikkeet (mm. Sadankomitea ja Marraskuun liike) nostivat keskustelun aiheiksi traumaattisina koettuja aiheita kuten kansalaissodan; nuoren sivistyneistön löytämä ”kansa” edusti siis vuonna 1918 erilleen leikattua kansan osaa. Samalla se oli omaksu-  
massa piirteitä työväenliikkeen kansakuvasta: kuvaa sitkeästä ja her-  
ravihaisesta ”työkansasta”. (Alapuro 1997, 144–145.) Toisaalta *Faros* -seuran piirissä käyty keskustelu osoittaa sen, kuinka samanaikaisesti vasemmiston piirissä syntyneen keskustelun keskeisimpiä teemoja oli kulttuuriaktiivisuuden lisääminen ennen kaikkea työväestön parissa. Ei siis ole yllättävää, että myös populaarikulttuurin merkitystä ryhdyttiin pohtimaan 1960-luvun loppuvuosina suhteessa työväenkulttuuriin.

### *Populaarikulttuurin suhde työväenkulttuuriin*

”Kansan” ja ”työväestön” kulttuurin sisältö nousivat keskustelun aiheiksi Kiilan vuonna 1968 järjestämässä *Kuinka taide tavoitetaan* seminaarissa. Jos *Faros*-seuran piirissä käydyssä keskustelussa kovin selkeitä linjauksia vasemmistolaiselle kulttuuripolitiikalle ei pystytty tekemään, oli tilanne nyt toinen. Syynä tähän oli keskeisesti se, että tietoa kulttuuriharrastusten jakautumisesta alkoi olla saatavilla. Kiilan seminaarissa aihetta käsitteli mm. Seppo Toiviainen omien tutkimustensa pojalta. Toiviaisen esittämät tulokset eivät olleet yllättäviä: koulutus korreloi selkeästi kulttuuriharrastusten kanssa ja taidetta harrastamattomat kuluttivat paljon populaarikulttuurin tuotteita.

Toiviaisen johtopäätökset tilanteesta olivat kuitenkin ristiriitaisia. Yhtäältä hänen mielestään paras taidekasvatuksen muoto oli kannustaa nuoria harrastamaan populaarikulttuuria, koska tämä ”herättäisi nuorissa analyttisen kiinnostuksen harrastamaansa taidetta kohtaan”(ma.). Kuitenkin hän vähän myöhemmin lisäsi, kuinka populaarikulttuuria ei voinut ottaa esiin kulttuuripoliittisessa kes-

kustelussa muutoin kuin säilyttämisen tai muuttamisen tarkoituksessa. Toiviainen näyttää tarkoittaneen tällä sitä, että ensisijainen huomio tuli nyt kiinnittää niihin rakenteisiin, jotka pitivät yllä jakoa taide- ja populaarikulttuuriin.

Kuitenkin keskeisimmäksi temaksi seminaarissa muodostui taidepoliittisten suuntaviivojen luominen. Samalla nousi esiin kysymys siitä, millaisia taidemuotoja ”kansalle” tuli tarjota.<sup>23</sup>

Keskeinen lähtökohta puhujilla tiivistyi Juha Virkkusen (ma. 1) kommenttiin, jonka mukaan ”taidetta ei saanut jättää vapaa-ajan huoleksi”. Toisin sanoen taiteen tekemisen lähtökohdat ja välityskanavat tuli uudistaa, niin että taide olisi yhtäältä kaikkien ulottuvilla ja toisaalta että se aktivoisi mahdollisimman laajoja kansankerroksia, ennen kaikkea ”työläiset” tuli ”integroida kulttuuriin” (ma. 4). Mallia systemaattisen kulttuuripolitiikan luomiselle puhujat hakivat Ruotsista. Esimerkiksi Margareeta Starck (ma.14) esitteli Ruotsin valtion kulttuuripolitiikkaa, johon kuului mm. kulttuuritarjonnan lisääminen niillä alueilla, joissa sitä ei ennestään ollut, esimerkiksi kiertävien kouluteattereiden ja -orkestereiden avulla.<sup>24</sup> Vastaavanlainen toiminta nähtiin myös Suomen oloissa mahdollisena.

Kuitenkaan keskustelijat eivät juuri päässeet yhteisymmärrykseen siitä, millaista taidetta ”kansan” pariin tuli viedä. Toisaalta samalla esiin nousivat populaarikulttuurin ”jalostamista” koskevat näkökulmat. Esimerkiksi Riitta Arvelon mielestä tehtaissa ”luottamusmiehet halusivat operetteja” ja hän peräänkuulutti työläisiä, jotka eivät nielisi ”operettien mauttomuuksia” (ma. 11). Gronow esittikin heti perään vaatimuksen, jonka mukaan ”olisi luotava organisatoriset edellytykset sille, että voitaisiin esittää uudenlaisia lau-

23.Seuraavassa eri puhujien referointi perustuu tilaisuudesta tehtyyn pöytäkirjamuistioon.

24. Ruotsissa oli käynnissä 1960-luvun puolessa välissä hieman samantyyppinen kulttuurikeskustelu kuin Suomessa. Kuitenkaan suunnitelmista ei syntynyt samanlaista debattia kuin Suomessa. Sosiologi Göran Nylöfin tutkimukset musiikkimausta ja musiikin kulutuksesta olivat perustana vuonna 1969 hyväksytylle kansalliselle opetussuunnitelmalle. Siinä lähtökohtana oli populaarimusiikin ottaminen mukaan koulujen opetusohjelmaan. Toisaalta myös ”aluepolitiikka”, eli konserttitoiminnan laajentaminen maaseudulle oli seurausta Nylöfin tutkimuksesta. (Tagg 1997.)

lunäytelmiä tehtaissa ja lähiöissä. Arvomaailman olisi oltava näissä erilainen kuin Maritzassa.” (ma. 12.)

1960-luvun puolivälin analyyttisen ja rationaalisen tarkastelutavan rinnalle oli siis noussut aktiivisen kulttuuripolitiikan merkityksen korostaminen. Samanaikaisesti vaihtoehtoisia ja ”hyväksytäviä” kulttuurin muotoja ryhdyttiin etsimään ”kansan” ja ”työväestön” parista. Vuonna 1969 julkaistiin Matti Haon toimittama kirja *Työväenliike kulttuuritekijänä*, jossa käytiin läpi työväenkulttuurin eri osa-alueita. Artikkeleiden keskeisenä teemana oli työväenkulttuurin näkeminen osana kansanomaista kulttuuria. Kuitenkaan esimerkiksi iskelmän ei katsottu kuuluvan työväenkulttuuriin, vaan Hako (1969) artikkelissaan *Työväen perinnepolitiikka* näki suosikki-iskelmien soiton työväen vappujuhliissa ”alentavana, kaupallisena ja kosiskelevana”.

Samalla nuorten kulttuuriradikaalien usko järjestäytymiseen alkoi vahvistua. Esimerkiksi Kai Linnilä (1968) vaati *Nuori Voima*-lehden pääkirjoituksessaan nuorisojärjestöjen – niin poliittisten kuin ”valistus- ja kasvatussyrkimyksiä omaavien” – laatimaan kulttuuripoliittiset ohjelmansa, joiden avulla niiden tuli pyrkiä vaikuttamaan poliittisiin puolueisiin. Muutamat olemassa olevista puolueiden kulttuuriohjelmista olivat Linnilän mukaan toimivia, mutta suurin osa niistä oli tehottomia. Hän ehdottikin, että taiteilijoiden tuli ”ilmiantaa” puoluetoimistoille, ”kuinka huonosti heidän edustajansa noudattavat sen ja sen puolueen kulttuuriohjelmaa käytännössä kunnallistasolla”.

### *Kansanomaisen kulttuurin eliitti*

Kiinnostus populaarikulttuuria kohtaan 1960-luvun loppupuolella oli kuitenkin kokonaisuudessaan hyvin monitahoinen ilmiö, eivät-kä yksin edellä esitelty puheenvuorot kerro siitä kaikkea. Vaikka keskustelun kaikkia juonteita ei ole tässä tutkimuksessa mahdollista ottaa esiin, yhteen keskeiseen ilmiöön – jota kutsun tässä kansanomaisen kulttuurin eliitin synty miseksi – on syytä lyhyesti paneutua. Esimerkiksi Osmo Koskelainen määritteli tätä joukkoa Kiilan *Populaarikulttuuri*-seminaarissa vuonna 1967 seuraavasti:

”Suuren yleisön edellä kulkee se kansanomaisen kulttuurin uusi eliitti, joka tietää tarkoin mikä on mitäkin ja kuka on kuka juuri nyt, tänään. Vain harvat tietävät aluksi kuka on iskelmämusiikin ex-eläin, mikä on renerocki, kuinka heitetään hep-kirjeellä, mitä on todellinen rock-hurma, millaisia ovat pop-art -soinnut ja folk-fanaatikot, kenellä on sävelgasellin silmät ja miten rikotaan enkelimyytti. Muurahaiskarhun ytimeen on vaikea päästä – sillä populaarikulttuurin eliittikin varjelee omia salaisuuksiaan – voidakseen sopivassa tilaisuudessa osoittaa etevämyyttensä. Eräs populaarieliitin ilmennyksiä oli Peter von Baghin elokuvapalsta Ylioppilaslehdessä viime vuonna. Arvosteluissa vilahteli etunimiä, sukunimiä, kirjoittajan ystäviä, tuttavvia, vihamiehiä. Kieltämättä von Bagh teki tällä kirjoitustyyllillään selväksi, ketkä kuuluvat pop-eliittiin.”

Siihen, keitä tähän eliittiin kuului, on viime kädessä vaikea yksiselitteisesti vastata. Kuitenkin ehkä parhaiten tämä nimitys voidaan liittää henkilöihin, jotka ryhtyivät aktiivisesti kirjoittamaan suomalaisesta populaarimusiikista, kuten esimerkiksi tangosta tai keskeisistä populaarimusiikin piirissä toimivista säveltäjistä, sanoittajista ja artisteista (Toivo Kärjestä, Reino Helismaasta tai Tapio Rautavaarasta). Ero näillä kirjoittajilla, kuten Peter von Baghilla suhteessa edellä referoimiini keskustelijoihin oli se, että pyrkiminen monisyiseen musiikkikulttuurin analysoimiseen ei heillä ollut kaikkein keskeisintä – vaikka tämä keskustelu epäilemättä vaikutti heihin – vaan etusijalle nousi pyrkimys nostaa suomalaisen populaarimusiikin piirissä toimivien säveltäjien ja muusikkojen arvostusta (ks. myös Sevänen 1998, 337). Tämä tulee hyvin esille 1970-luvun lopulta lähtien tehdyissä dokumenteissa<sup>25</sup> sekä julkaistuissa elämäkertoissa ja historiikeissa (esim. Niiniluoto 1982, Bagh & Hakasalo 1986).

25. Esimerkiksi Peter von Bagh käsikirjoitti mm. seuraavat dokumentit: Tapsa (1970), Repe (1980) ja Sinitaivas – tutkielma suomalaisen viihteen historiasta (1978).

## Populaarikulttuuri, taidepolitiikka ja marxilaisuus<sup>26</sup>

Avoimesti marxilaiset painotukset musiikkikulttuurin ja populaarimusiikin tarkastelussa tulivat esiin Seppo Toiviaisen vuonna 1970 julkaistussa väitöskirjassa *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat – musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Edellisenä vuosina käydyn musiikkikeskustelun lisäksi tutkimus heijasteli suomalaisen sosiologian piirissä marxilaisuuden nousun aiheuttamaa kamppailuasetelmaa ja kriisiä.<sup>27</sup> Toiviaisen väitöskirjan ohella marxilaiseen viitekehykseen perustuivat samaan aikaan ilmestyneet Raimo Blomin<sup>28</sup> ja Tarmo Koskisen<sup>29</sup> väitöskirjat. (Alestalo ja Rätty 1994, 224–225.)

Toiviaisen tutkimus olikin julistavuudessaan omaa luokkaansa. Jo kirjan esipuheessa hän totesi, kuinka hän oli kirjoitusprosessin aikana muuttunut ”hyväntahtoisesta uusvasemmistolaisesta luja-tahtoiseksi marxilaiseksi”. Tutkimuksessa, jonka ensimmäisiä tuloksia Toiviainen oli siis esitellyt muutamaa vuotta aiemmin Kiilan seminaarissa<sup>30</sup>, kartoitettiin suomalaisten musiikkimakua ja -harrastuksia. Aineisto oli kerätty haastattelulomakkeilla ja analyysissä käytettiin tilastollisia menetelmiä. Tämän perusteella Toiviainen erotteli erilaisia ”musikologisia osakulttuureita”, joista keskeisimmät olivat konserttimusiikin, perinmemusiikin ja amerikkalaisvai-kutteisen musiikin osakulttuurit.

Tutkimuksen loppupäätelmissä Toiviainen tulkitsi osakulttuurien syntymistä ja olemassaoloa. Päätelmät aloitti sitaatti Leni-

26. Seppo Toiviaisen väitöskirjan lisäksi aineistona tässä on käytetty Kansan Uutisissa käytyä keskustelua populaarikulttuurista. Analyysin kohteena on kuusi puheenvuoroa ja kahdeksan taustoittavaa puheenvuoroa. Sinällään keskustelu populaarikulttuurista jatkui Kansan Uutisissa pitkälle 1970-lukua. En kuitenkaan tässä tutkimuksessa poraudu siihen syvemmin.

27. Sosiologia-lehdessä julkaistiin vuonna 1969 artikkeli, jossa Toiviainen vaati ”tunnustuksellista” sosiologiaa ”sitoutuneen” sosiologian tilalle. Vallitseva sitoutunut sosiologia oli hänen mielestään ”liberalistista ideologiaa, joka ei tunnustanut ristiriitoja”, ”tuonpuoleista” kun taas tunnustuksellinen sosiologia ”dialektista, taistelevaa ja puolueellista”, ”tämänpuoleista”.

28. *Luottamus oikeuslaitokseen*, Tampere 1970.

29. *Jokapäiväinen leipämme*, Tampere 1971.

30. Kyseisessä alustuksessa (Toiviainen 1968) marxilaiset painotukset olivat nähtävissä, mutta eivät vielä korostetusti.

niltä, jossa hän kehotti tutkimaan ”historiallisen kehityksen lakeja” ja nostamaan esiin ”porvarillisen skeptisyyden luokkasisältö”. Tämän jälkeen Toiviainen (mt. 82) totesi, kuinka Suomessa oli siirrytty kapitalismin kehityksessä valtiomonopolistiseen vaiheeseen. Tämän mukaisesti Toiviainen esitti marxilaisen tulkinnan suomalaisesta musiikkikulttuurista. Yksinkertaisemmillaan se kuului: ”suomalaisessa yhteiskunnassa musiikki-instituution rakenne heijastaa kapitalistisen tuotantotavan määäämiä porvarillisia piirteitä”: musikologiset osakulttuurit olivat ”luokkaristiriidan, henkisen ja ruumiillisen työn vastakohtaisuuden sekä maaseudun sekä kaupungin vastakohtaisuuden seurausta”. Musiikillisesti hyväosaisinta Toiviaisen mukaan oli kaupunkien (konserttimusiikkia harrastava) porvaristo, huono-osaisinta maatalousproletariaatti (mt. 83; 90–92)”.

Toiviaisen tutkimuksessa painopiste oli vahvasti suomalaisen musiikkikulttuurin *rakenteiden* tarkastelussa, eikä esimerkiksi populaarimusiikin sisällöllisiin kysymyksiin siinä juuri puututtu. Tämä kuvaa tilannetta yleisemminkin. Populaarimusiikkia koskevat kaupalliskriittiset ja valistukselliset näkökulmat olivat saamassa perustelunsa uudesta perspektiivistä. Nyt ryhdyttiin korostamaan sitä, kuinka populaarikulttuuri ”massakulttuurina” oli ensi sijassa kapitalistisen kulttuurin ja samalla yhteiskunnan luokkajaon ilmentäjä.

Tämä merkitsi myös sitä, että usko populaarimusiikkiin yhteiskunnallisen vaikuttamisen välineenä oli vähenemässä ja etusijalle nousi entistä vahvemmin poliittinen kantaottavuus. Piirre oli tullut esille jo aiemmin. Esimerkiksi Chydenius korosti (1966, 1967) sitä, kuinka yhteiskunnallinen vaikuttaminen oli mahdollista vain ”käyttämällä kuvallista (tv, filmi), visuaalis-liikunnallista (teatteri) tai verbaalista (= semanttista, laulut) ilmaisua apuna. ”Absoluuttinen” viihde-, jazz- tai klassinen musiikki” ei tähän Chydeniuksen mielestä” pystynyt, koska musiikki sinällään ei hänen mielestään tarjonnut kovinkaan suuria mahdollisuuksia progressiiviseen politiikointiin. Sen sijaan tarvittiin ryhmätyötä: ”kollektivismiin suosimista individualismin kustannuksella”.

Lehden seuraavassa numerossa Chydenius (1967b) lievensi kantansa siinä mielessä, että näki jazzissa, erityisesti Archie Sheppin



musiikissa mahdollisuuksia yhteiskunnalliseen vaikutukseen. Kuitenkin Chydeniuksen mielestä tämä johtui siitä, että muusikko aktiivisesti toi esiin äärivasemmistolaisen taustansa. Tällöin yleisö koki myös musiikissa ”poliittisen vaikutuksen”. Chydenius kyllä myönsi, että ”kollektivismiin” periaate toteutui esimerkiksi jazzissa ja piti Neuvostoliiton musiikkipolitiikan nihkeää suhtautumista tätä musiikinlajia kohtaan epäjohdonmukaisena. Kollektivismia hän näki myös pop-musiikissa ja nosti esiin Mäkelän (1964) tulkinnan Beatles-yhtyeestä ”kommunismiin” ilmentymänä. Kuitenkin hän kehotti myös muistamaan yhtyeen funktion ”eräänä kapitalismin tyypillisenä ilmenemismuotona.”

Saman lehden numerossa Kari Rydman (1967) epäili ”pop-kulttuurin” tulevaisuutta: pop-musiikki oli kyllä tuonut hänen mielestään ”jotakin uutta meidän musiikkiimme”, mutta näki sen lopulta ”mahdollisuuksien rajallisena kiertotienä”. Tämä ennen kaikkea siitä syystä, että se oli ”sidoksissa tiettyihin käyttäytymismuotoihin” ja ”funktioihin”. Muutaman vuoden (erityisesti Rydman 1964 b) takaisesta analyttisyyttä korostavasta lähestymistavastaan siis myös Rydman oli nyt siirtynyt selkeämmin populaarimusiikin kritisoijien leiriin.

Toisaalta mitä jyrkemmin vasemmalle osa nuoresta sivistyneistöstä kääntyi sitä kriittisemmin he alkoivat suhtautua taiteeseen ja taidemusiikkiin. Toki ristiriita-asetelma oli ollut vallalla jo vuosia, kuten edellä analysoitu keskustelu osoittaa, mutta nyt erityisesti kasvavat vaatimukset resurssien jakamisesta populaarimusiikille olivat kärjistämässä mielipiteitä. Luonnollisesti myös keskustelun tulleet marxilais-leniniläiset painotukset lisäsivät vastakkainasettelua.

Jazz-, populaari-, ja kansanmusiikin asema verrattuna taidemusiikin saamaan tukeen nostettiin monessa yhteydessä esiin (esim. Gronow 1967; Luotonen 1967; Poijärvi 1969.) Kritiikki sai laajempaakin kaikupohjaa ajan musiikkielämässä. Esimerkiksi vuonna 1969 *Suomen jazzliitto* julkaisi protestin *Helsingin Juhlaviikkoja* vastaan, koska juhlien ohjelma sisälsi vain klassista musiikkia *Helsingin Juhlaviikot* olivat julkilausuman mukaan ”kenties räikein ilmentymä taiteen yksipuolisesta luokkaomistuksesta” (Rytmi 5/–6/69).

Vuosikymmenen lopussa jyrkimmän vasemmistosiiven mielissä siintävän työläisten ja opiskelijoiden vallankumouksellisen liikkeen suhde populaarikulttuuriin oli määriteltävä marxilais-leniniläisyyden näkökulmasta. Tarkastelenkin lyhyesti seuraavassa, minkä tyyppistä keskustelua populaarikulttuurin, erityisesti populaarimusiikin luonteesta käytiin 1960-luvun lopussa ja millaisiin käytännön toimenpiteisiin vuosia kestänyt keskustelu oli johtamassa.

### *”Edistyksellinen” populaarikulttuuri*

Yksi näkyvimmistä keskustelijoista vuosikymmenen vaihteessa oli Ilpo Saunio. Hän jakoi ajan muiden ”kulttuuriradikaalien” näkemykset ja kirjoitteli aktiivisesti lehtiin aluksi uudesta musiikista ja myöhemmin mm. populaarimusiikista ja ”protestilauluista” kuten aiemmin on tullut ilmi. Myös hän vaati, että musiikkikulttuuria tuli tarkastella analyttisesti sekä järkipäisesti ja esteettisistä viihde- ja taide -kategorisoinneista tuli päästä eroon. (ks. esim. Saunio 1967) Kuitenkin kokonaisuudessaan hänen intressinsä kirjoittajana ulottuivat hyvin laajalle alueelle (ks. Kurkela 2000).

Polemiikki populaarikulttuurista syntyi Kansan Uutisissa kesällä 1969. Sen aloittajana oli Timo Salminen (1969), joka kritisoi kärkevästi Ilpo Sauniota. Salmisen mielestä Saunio oli mennyt ”sosilogien retkuun” korostaessaan populaarikulttuurin yleisinhimillisiä arvoja. Tämän kritiikin pohjalta Saunio (1969a) ryhtyi puolestaan ”peruskäsitteiden selvittelyyn”. Vastineessaan hän huomautti, kuinka samalla tavalla yksipuolisia populaarikulttuurin tuomitsemisessa olivat niin ”porvarilliset säveltäjät” kuin sosialistisen kulttuuripolitiikan luojat. Huomionsa viimeksi mainitusta Saunio perusti APN:n julkaisemaan kirjaseen *Sosialismi ja kulttuuriperintö*. Saunio käytti esimerkkinä bluesia ja kysyi, miten sitä voitiin nimittää massakulttuuriksi, koska sekin oli viime kädessä ”rotutietoista, luokkatietoista” musiikkia.

Kokonaisuudessaan Saunio (ma.) tarkasteluperspektiivi oli hyvin laaja-alainen. Populaarikulttuurin hän määritteli sellaiseksi massojen tai eliitin kulttuuriksi, joka oli ”syntynyt vastakohtaksi tai täydennykseksi yläluokan kulttuurille”. Se oli hänen mielestään

myös ”antiporvarillista kulttuuria, käyttivät sitä hyväkseen sosialistit tai rahaa tekevät kansansumuttajat”. Eliitti- ja populaarikulttuuria yhdisti Saunion mukaan se, että niiden piiriin oli kehittynyt ”omat esteettiset lakinsa, omat järjestelmänsä ja keinonsa tuomita sopeutumattomat ainekset ”mauttomiksi tai huonoiksi”. Lisäksi kumpaankin kulttuuriin oli hänen mukaansa muodostunut oma hierarkiansa eliitteineen, joka omasi ”tendenssin muuttua tai-teenksi”.

Saunion ajatukset ovat tämänkin päivän perspektiivistä katsottuna varsin analyttisiä ja eritteleviä. Toisaalta hänen esittämänsä kritiikki sosialistista kulttuuripolitiikkaa kohtaan oli kärkevää. Tämä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että Saunio olisi ottanut etäisyyttä omasta marxilaisesta maailmankuvastaan. Analyttinen ja ymmär-tävä asenne populaarikulttuuria kohtaan oli hänen mielestään myös tasa-arvokysymys. Esimerkiksi populaarimusiikkia ja populaarikirjallisuutta tuli Saunion mielestä hankkia kirjastoihin sen vuoksi, että muutoin ”vähemmän sivistystä saanut väestönosa” joutui hankkimaan ne ”kaupallisilta hyödyntävoittelijoilta”, mikä oli hänen mie-lestään epäkohta.

Saunion näkemykset olivat kuitenkin kaukana siitä, mitä vasem-mistoleirissä yleisesti ajateltiin. Esimerkiksi Max Rand (1969) hyök-käsi voimakkaasti Sauniota vastaan. Hänen mielestään sosialistisen kulttuuripolitiikan tärkein tehtävä oli ”paljastaa ne syyt, jotka saa-vat ihmiset haluamaan tiettyjä kulttuurituotteita”. Toisaalta tavoit-teena tuli Randin mielestä olla ihmisten aktivointi: ihmiset oli ”saa-tava tietoiseksi omista mahdollisuuksistaan ja yhteiskuntansa mo-ninaisuudesta”. Siihen saakka käyty keskustelu populaarikulttuu-rista olikin Randin mielestä perustunut ”sosialisteina esiintynei-den liberaalien itsepetokseen ja petokseen”, ”luokkatietoisien kansan-kulttuurin” tuli olla hänen mukaansa muuta kuin ”ihmisten so-peuttamista passiivisiksi kuluttajiksi”. Oli siis selvää, ettei Rand hyväksynyt myöskään Saunion näkemystä populaarikulttuurin tu-kemisesta tasa-arvon nimissä.

Myös keskusteluun osallistuneella Hannu Vuoriolla (1969) oli pitkälti samanlainen lähtökohta kuin Randilla, vaikka nyt peruste-lun taustalla oli selkeämmin marxilais-leniniläinen maailmankuva:

vasemmistolaisella kulttuuripolitiikalla tuli olla hänen mielestään ”selkeä käsitys luokkataiteesta ja luokkakulttuurista” ja tämä ei saanut merkitä sitä, että ”kirjastot täyttyisivät dekkareista ja sävelradio ulvoisi roskia”.

Vastineessaan edellisiin puheenvuoroihin Saunio (1969b) pyrki selventämään kantaansa. Hän sanoi pyrkineensä ”dialektisempaan” analyysiin kuin oli vallalla sosialistisessa kulttuuripolitiikassa. Samalla hän kuitenkin painotti poliittista näkökantaansa, ilmeisesti osoittaakseen, ettei ollut tässä mielessä muuttanut vakaukseen. Hänen mukaansa populaarikulttuurin tukeminen (esimerkiksi hankkimalla sitä kirjastoihin) yhteiskunnallisen tasa-arvon nimissä johtui ”realiteeteista”: ”sosialistisia” vaihtoehtoja Nyyrikille ja Sydän-sarjoille ei ollut. Sitten kun siirtyminen kommunistiseen yhteiskuntaan oli tapahtunut, oli tämä ongelma Saunioon mukaan kadonnut.

Lisäksi Saunio korosti sitä, kuinka esimerkiksi populaarimusiikista oli löydettävissä ”edistyksellisiä” osa-alueita, jotka olivat syntyneet ”riistetyn luokan musiikista”, jazzista ja bluesista. Nämä muodot olivat Saunioon mukaan joissain tapauksissa niin ”komplekseja ja ilmaisukyvyltään rikkaita”, että niiden kohdalla ei hänen mielestään ollut edes järkeä puhua pop-musiikista. Koska kysymys kuitenkin oli lähtökohdiltaan riistetyn luokan musiikista – mikä Saunio mielestä oli populaarikulttuurin keskeisin nimittäjä, käytti hän tätä termiä.

Jo pidempään keskustelussa ollut jaottelu ”edistykselliseen”, eli ”hyvään” ja ”kaupalliseen” eli ”huonoon” korostui siis Saunioon puheessa. Kuitenkin nyt puhetapa liittyi marxilais-leniniläiseen maailmankuvaan ja kielenkäyttöön, kuten jo Toiviaisen tutkimus osoitti. Erityisesti pop-käsitteestä oli muodostunut kaupallisen musiikin symboli, edistyksellistä oli taas musta musiikki, mutta ennen kaikkea sen vuoksi, että se oli ”riistetyn luokan” musiikkia.

Saunioon puheenvuoroissa ei valistuksellisuus sinällään korostunut, mutta sitä vahvemmin se nousi esille Sauniota kritikoineiden puheenvuoroissa. Muutamaa vuotta myöhemmin valistukselliset äänenpainot tulivat esiin myös poliittisessa päätöksenteossa. Vuonna 1974 Arvo Salon johtaman *Kulttuuritoimintakomitean* mietinnössä

”kulttuuriaktiivisuuden edistäminen” nostettiin keskeiseksi teemaksi, mikä sinällään kiteytti vasemmiston piirissä pitkään käydyn keskustelun hengen.

Kuten Alasuutari (1996, 221–223) toteaa, Salon mietintö merkitsi sinällään liberaalimpaa suhtautumista siihen mikä ymmärrettiin taiteeksi. Samalla se oli alku hyvinvointivaltion kulttuuripoliitiikan luomiselle: keskeiseksi nousi koulutus- ja harrastusmahdollisuuksien tasa-arvoistaminen (Alasuutari 1996, 221). Arvottavaksi puhe kääntyi kuitenkin siinä mielessä, että keskeisimpänä seikkana pidettiin juuri kansalaisten aktiivisuutta, mietinnössä mm. puhuttiin ”kulttuuriaktiivisista” ja ”kulttuuripassiivisista”. Jälkimmäinen liitettiin ”kaupalliseen viihdekulttuuriin”, joka oli johtamassa ”pakoon todellisuudesta unelmien maailmaan.” (Komiteamietintö 1974:2, 89.)

Se, mitä yleisön aktivointia korostavat näkemykset merkitsivät populaarimusiikin sisällöllisten arviointien (tai kokonaisuudessaan populaarimusiikin) kannalta myöhemmin, on kokonaan toinen kysymys. Esimerkiksi Heikki Hellman ja Reijo Vahtokari (1979) nostivat suomalaista ääniteteollisuutta koskevassa tutkimuksessaan esille sen, kuinka keskustelu populaari- ja massakulttuurista 1970-luvun lopulla ei ollut luonteeltaan analyttistä ja esitetyt mielipiteet heijastelivat usein keskustelijoiden poliittista sitoutumista. ”Vasemmistolaiset” sortuivat Hellmanin ja Vahtokarin mukaan fraseologiaan ja esittivät useimmiten perustelematonta kritiikkiä populaarikulttuuria kohtaan, kun taas ”oikeistossa” ongelmaa usein vähäteltiin (mt. 2–4). Tutkimuksessaan Hellman ja Vahtokari päätyivät esittämään kulttuurintuotteiden sisällön ja myös kulutuksen yksityiskohtaisempaa tarkastelua, sillä se ei ollut heidän mielestään suoraan alisteista pääoman logiikalle.

Populaarimusiikkia koskevan keskustelun seurauksia voi tarkastella myös esimerkiksi populaarimusiikin koulutuksessa, niin muusikkokoulutuksen kuin tutkimuksen osalta, 1970-luvun alussa tapahtuneiden muutosten perspektiivistä.

### *Panostuksia populaarimusiikin opetukseen ja tutkimukseen*

Yksi konkreettinen seuraus populaarimusiikkia koskevasta keskustelusta oli Oulunkylän pop-jazz -opiston perustaminen vuonna 1972 (konservatorio vuodesta 1986 lähtien). Aluksi opisto toimi kannatusyhdistyksen voimin, varsinaisesti toiminta tuli lakisääteisen valtionavustuksen piiriin vuonna 1980.

Aloitteen valtion säveltaidoimikunnalle systemaattisen kevyen musiikin koulutuksen aloittamiseksi teki ensimmäisen kerran Pekka Gronow vuonna 1968. Niin tähän kuin myöhemminkin tehtiin aloitteisiin suhtauduttiin valtion säveltaidoimikunnassa kuitenkin nihkeästi. Tästä huolimatta hankkeen aktivistit, Ilpo Saastamoinen ja Seppo Paakkunainen laativat muutamaa vuotta myöhemmin opetusministeriön aloitteesta Pop/jazz -opiston koulutussuunnitelman (Saastamoinen & al. 1972). Suunnitelmassa hahmoteltiin kahden erilaisen, mutta kuitenkin kiinteästi toisiinsa liittyvän organisaation, pop- ja jazzopiston ja pop-jazz -instituutin perustamista. Opiston oli tarkoitus keskittyä soitonopetukseen, kun taas instituutin osalle jäi tutkimus, pop- ja jazz -musiikin keräys ja tallennus sekä yhteyksien hoito alan kansainvälisiin järjestöihin.

Suunnitelma sisälsi lähes kaikki ne teemat, joita edellisinä vuosina populaarimusiikkia koskevassa keskusteluissa oli käsitelty. Moniarvoisen musiikinopetuksen vaatimus tuli esiin tavoitteessa yhdistää muusikko-opetus ja tutkimus toisiinsa ja toisaalta opetusohjelman laaja-alaisuudessa. Esimerkiksi musiikin tietoaineista opiskelijoiden tuli suunnitelman mukaan opiskella bluesin, ”käytösmusiikin” (lähinnä elokuvamusiikin), jazzin, popin, suomalaisen kansanmusiikin ja osin myös klassisen ja nykymusiikin historiaa. Opetus haluttiin suunnata niin harrastajille kuin ammattilaisillekin. Lisäksi perustettavan pop- jazz-instituutin haluttiin luovan kontakteja eri yliopistojen – Helsingin, Tampereen ja Jyväskylän – musiikkitieteen opetuksen kanssa.

Valistuksellisia äänenpainoja koulutussuunnitelma ei sisältänyt, sen sijaan suunnitelmassa (mt. 2) jopa korostettiin, kuinka pop/jazz nimikkeen alle haluttiin sisällyttävän niin ”kaupallista” kuin

”ei-kaupallistakin” musiikkia. ”Ajan henki” tuli näkyviin kuitenkin siinä, että populaarimusiikin historian opetuksessa aihealueeksi nimettiin ”yhteiskunnallinen aktiviteetti, populaarimusiikin ja vasemmistolaisliikkeiden yhteydet ja sukupolvikuilun muodostuminen” (mt. 74). Samalla tavalla aikaansa kuvaava piirre oli myös se, että suunnitelman laatijoiden mielestä instituuttia ei tullut rakentaa erilliselle kampus -alueelle, koska tämä johti eristäytyneisyyteen, ”joka tekee musiikin opiskelijoista helposti fakkiutuneita, joille musiikki ehkä muodostuu itseisarvoksi sinänsä”. Tällainen ajattelutapa johti suunnitelman laatijoiden mielestä ”musiikin ylikorostumiseen suhteessa yhteiskunnalliseen ajatteluun, ihmissuhteisiin jne.” (emt. 7).

Opistohanketta tukivat vahvasti myös muusikkojärjestöt. Esimerkiksi *Rytmin* palstoilla otettiin kantaa tanssimuusikoiden koulutuksen ja oikeusturvan puuttumiseen (Luotonen 1967). Myös pop-jazz -opiston koulutussuunnitelmassa nostettiin esille se, kuinka koulutettujen suomalaisten muusikojen puuttuessa ravintolat olivat ”pakotettuja” käyttämään ulkomaista työvoimaa. Usein nämä muusikot olivat valmiita työskentelemään ilman kunnollisia sopimuksia.

Oulunkylän pop/jazz -opisto oli aloittanut toimintansa Klaus ja Seija Järvisen johdolla, mutta suunnitelmaan nähden vaatimattomammissa puitteissa. Varsin pian opiston toiminta vakiintui luonteeltaan konservatorio-opetuksen kaltaiseksi, eikä Saastamoisen ja Paakkunaisen visio monipuolisesta musiikin tieto- ja taito-opetuksesta toteutunut.<sup>31</sup>

Keskustelut ja aloitteet kevyen musiikin opetuksen järjestämiseksi eivät kuitenkaan jääneet tähän, vaan 1970-luvulla ja vielä 1980-luvun alussa tehtiin useita erillisiä aloitteita ja toimenpide-ehdotuksia. Tässä vaiheessa myös kenttä eriytyi: kansanmusiikin opetuksen aloittamista Sibelius-Akatemiassa ryhdyttiin ajamaan omalla hankkeellaan. Samalla Akatemiaan haluttiin perustaa myös jazz-linja. Nämä hankkeet toteutuivatkin, jazzlinja aloitti toimintansa

31. Laajapohjaista populaarimusiikin koulutusta on pyrkinyt edistämään Seinäjoelle vuonna 1990 perustettu *Rytmi-instituutti*. Instituutin tehtäviin kuuluu populaarimusiikin koulutus-, tutkimus-, julkaisu- ja tiedotustoiminta, sekä alan kansainvälisen ja kotimaisten suhteiden ylläpitäminen. Rytmi-instituutti järjestää koulutusta

1983 ja kansanmusiikin linja vuonna 1984. Tämän jälkeen painopiste keskusteluissa ja aloitteissa siirtyi koko maata kattavan kevyen musiikin opetuksen luomiseen (Oesch 1990, 70–74).

### *Kansanperinne, erityisesti kansanmusiikki-oppiaineen perustaminen: ”perinne” kohtaa ”populaarin”*

Osaltaan populaarikulttuurista käyty keskustelu oli vaikuttamassa myös kansanperinne, erityisesti kansanmusiikki -oppiaineen perustamiseen Tampereen yliopistoon.<sup>32</sup>

Tampereen yliopistossa musiikkitieteen opetus aloitettiin vuonna 1965. Samana vuonna perustettiin Kansanperinteen laitos ja Erkki Ala-Könni nimitettiin laitoksen johtajaksi ja kansanmusiikin tutkimuksen dosentiksi. Kansanperinteen laitos ja musiikkitieteen opetus, jota aluksi hoiti Usko Meriläinen, toimivat tiiviissä yhteistyössä.

Julkisuudessa vellonut keskustelu populaarikulttuurista, johon myös Tampereen yliopiston sosiologit olivat osallistuneet, näyttää heijastuneen myös musiikkitieteen opetukseen, sillä vuonna 1970 Meriläinen ja Ala-Könni esittivät humanistiselle tiedekunnalle, että musiikkitieteen opetusta tuli laajentaa ja ”ahtaista perinnäiskatsoimuksista” tuli päästä pois. Tämän mukaisesti he ehdottivat, että musiikinopetukseen tuli saada kaksi erillistä linjaa: musiikkitieteen yleinen linja ja populaarimusiikin linja. Viime mainitun tuli perehdyttää ”kansanmusiikin sekä iskelmä- ja jazz-musiikin kehitykseen ja käyttöön sekä yleiseen musiikkisosiologiaan”.

Kuitenkin samanaikaisesti maaseutukulttuurin esiinmarssi, kansanmusiikin ja -perinteen revitalisointi, jonka keskeisenä alkuunpanijana oli vuonna 1968 Kaustisilla pidetyt kansanmusiikkifestivaalit, tuli näkyviin myös Tampereen yliopiston musiikinopetuksen kehittämissuunnitelmissa. *Suomen pelimanniyhdistys* teki vuon-

---

sekä paikallisella että valtakunnallisella tasolla. Tavoitteena on samalla kehittää populaarimusiikin opetusmenetelmiä.

32. Oppiaineen historian selvittämisessä merkittävänä tukena on ollut Terhi Jankon ja Riitta Tinganderin laaja artikkeli *Keitä me olemme*: Jankko, Terhi & Tingander Riitta 1984. Aihetta käsittelee myös Helmi Jäviluoman (2001) artikkeli.



na 1969 aloitteen, Kaustisten kansanmusiikkijuhlien kannatusyhdistyksen tuella, kansanmusiikin ja -tanssin tutkimuksen professorin perustamisesta. Kyseiset hankkeet eivät kuitenkaan edenneet toivotulla tavalla yliopiston hallintoelimissä. Vuoden 1970 lopussa humanistinen tiedekunta ehdotti musiikkitieteen, erityisalana kansanmusiikki professorinviran sisällyttämistä valtion vuoden 1972 talousarvioon, mutta tämä ehdotus putosi lopulta ehdotuslistalta pois (Jankko & Tingander 1984, 15–16). Tämän jälkeen tehdyt kaksi vastaavanlaista ehdotusta, vuosina 1971 ja 1972, eivät niin ikään päässeet juuri alkua pidemmälle. Mitään yksittäistä syytä hylkäämiseen ei ollut, vaan kummallakin kerralla muut virkahankkeet nähtiin tärkeämpinä.

Prosessin aikana hankkeen tärkeyttä perusteltiin myös julkisuudessa (esim. Gronow 1971) ja samalla täydennettiin ehdotuksia musiikkitieteen opetuksen sisällöksi. Vielä vuonna 1973 työryhmä, johon kuuluivat Erkki Ala-Könni, Juhani Raiskinen ja Yrjö Oksala, näki linjajaon perinteisen musiikkitieteeseen ja ”populaarimusiikkitieteeseen” tärkeänä. Jälkimmäinen sisälsi ehdotuksen mukaan ”kansanmusiikin, jazzin, iskelmän ja musiikkisosiologian” opetusta.

Määrärahat professuurille löytyivät vuonna 1974 ja hanke eteni viimein eduskuntaan. Kuitenkin tässä vaiheessa virkanimike oli jostakin syystä muuttunut opetusministeriössä kansanperinteen professuuriksi. Tämä herätti monella taholla kummastusta (esim. Donner 1974), jonka jälkeen nimike muotoiltiin uudelleen kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin professuuriksi. Kritiikkiä syntyi myös kansatieteilijöiden piirissä: uuden perinneoppiaineen nähtiin heikentävän jo olemassa olevien laitosten asemaa. Vahvimmin hanketta vastusti Ilmar Talve, jonka mielestä ”kansanperinne” ei yksinään riittänyt oppiaineen nimeksi, vaan se vaati tarkennuksen siitä, oliko kyseessä oppi, tiede vai tutkimus. Kustaa Vilkuna sen sijaan puolsi hanketta. (Jankko & Tingander 1984, 23.)

Näistä vastalauseista huolimatta ehdotus hyväksyttiin ja vahvistus professuurin perustamisesta tehtiin vuonna 1974. Hyväksyvän päätöksen syntymisestä ei ole yhtenäisiä näkemyksiä. Kuitenkin merkittävä rooli hankkeen läpiviemisessä oli keskustalaisella opetus-

ministerillä, Marjatta Väänäsellä. Toisaalta kansanmusiikkiliikkeen edustajat olivat ministeriössä vahvasti edustettuina, sillä Kaustisen juhlien puuhamies Viljo S. Määttä toimi Väänäsen ministerikaudella merkittävässä luottamustehtävissä opetusministeriössä. Siten on varsin luonnollista, että oppiaineen painopistettä haluttiin siirtää kansanperinteeseen ja kansanmusiikkiin. Samalla monialainen populaarimusiikin opetus ja tutkimus oli jäämässä taustalle. Toisaalta ainakin viran perustajille opetusministeriössä populaarimusiikki näyttäytyi jopa uhkana, sillä Marjatta Väänänen on myöhemmin todennut, että kansanmusiikkia haluttiin tukea ”moniarvoisuuden” nimissä vastapainona jazz- ja bändiharrastukselle. (Jankko & Tindander 1984, 23.) Kuitenkin oppiaineen opintovaatimuksiin kuului populaarimusiikkia käsitteleviä kursseja alusta saakka, vaikka painopiste oli suomalaisessa kansanmusiikissa ja -perinteessä.<sup>33</sup>

### *Helsingin musiikkitiede ja etnomusikologian opetuksen aloittaminen*

Vuosia jatkunut keskustelu populaarimusiikista oli myös osaltaan vaikuttamassa etnomusikologian opetuksen aloittamiseen Helsingin yliopistossa vuonna 1973. Hankkeen taustalla olivat keskeisesti Pekka Gronow ja Philip Donner. Jo tätä ennen musiikkitieteen opiskelijoiden ainejärjestö *Synkooppi*, jossa Donner toimi aktiivisesti, oli vaatinut populaarimusiikkia käsittelevien kurssien lisäämistä opetusohjelmaan. Vuonna 1970 ainejärjestö organisoi vapaa-muotoisia luentotilaisuuksia ja vuoden 1971 syksyllä laitoksella järjestettiin ensimmäinen etnomusikologiaa ja populaarimusiikkia käsittelevä kurssi. Keväällä 1972 antamassaan julkilausumassa ainejärjestö vaati virkojen perustamista pop-, jazz- ja kansanmusiikin opetukseen. Kuitenkaan laitoksen opetushenkilökunnan piirissä vaatimukset eivät herättäneet juuri vastakaikua, mistä juuri kertovat ainejärjestön laatimat kirjelmät ja julkilausumat.

33. Esimerkiksi ensimmäisissä tutkintovaatimuksissa vuonna 1974 approbatur-opintojen kirjallisuuteen kuului yksi populaarimusiikkia käsittelevä kirja; Pekka Gronowin *Aika on aikaa. Populaarimusiikki Suomessa (1974)*.

Kun etnomusikologian opetukselle saatiin viimein resursseja vuonna 1973, populaarimusiikin tutkimus ei noussut erityisasemaan opetusohjelmassa, vaan tavoitteeksi muodostui laaja-alaisen, musiikkia kulttuurin näkökulmasta tutkivan koulutusohjelman luominen. Erityisesti Donner ryhtyi suunnittelemaan opetukselle profiilia (ks. Donner 1975). Keskeiseksi teoreettiseksi oppi-isäksi muodostuivat Allan Merriam ja vähän myöhemmin Alan Lomax. Opintoihin kuului teoreettisten peruskäsitteiden opiskelua, menetelmäkursseja ja kenttätö (ma. 4).

Amerikkalaisesta etnomusikologiasta omaksuttujen näkökulmien rinnalla taustatukea opetukseen haettiin yhteiskunta- ja perinnetieteistä. Tämä tulee näkyviin Lammille vuonna 1974 tehdyn kenttämatkan aineistoista. Menetelmäosuudessa käytettiin hyväksi perinteentutkijoiden tietotaitoa, erityisesti haastattelutekniikan osalta (ma. 12–13, Bregenhøj 1975), toisaalta projektin taustaselvityksessä (Lahtinen 1975) mainittiin Toiviaisen (1970) tutkimus. Kuitenkaan minkään suuntaisia ideologisia painotuksia projektille ei annettu, vaan Lammi-projekti määriteltiin etnomusikologiseksi, suomalaista musiikkikulttuuria laajemmin kartoittavaksi projektiksi (ma.)

### *Populaarimusiikkia koskevien diskurssien luonteesta*

Edellä analysoitu aineisto osoittaa sen, kuinka populaarimusiikkia koskevaa keskustelua 1960-luvulla hallitsi kolme erilaista diskurssia: moniarvoisuus-, kaupallisuuskriittisyys- ja (kansan)valistus-diskurssit. Näistä kahta jälkimmäistä voidaan pitää historiallisesti vahvoina diskursseina; niillä molemmilla oli ollut keskeinen sija kansallisen arvopohjan rakentamisessa. Käytännössä tämä oli merkinnyt sitä, että populaarikulttuuri oli sivistyneistölle ennen 1960-lukua lähes näkymätön. Jos siihen oli otettu kantaa, kysymys oli ollut useimmiten populaarikulttuurin ”pinnallisuuden” tai ”vulgaariuden” kritiikistä.

Kun nuori sivistyneistö kiinnostui populaarimusiikista ja -kulttuurista 1960-luvun puolenvälin aikoihin, aluksi vahvimmin esiin astui moniarvoisuusdiskurssi: musiikkikulttuuria haluttiin tarkas-

tella kokonaisuutena ja järkipäisesti. Moniarvoisuuden korostaminen heijasteli vuosikymmenen puolivälin yleistä ilmapiiriä nuoren sivistyneistön ja taiteilijoiden piirissä. Toisaalta moniarvoisuusdiskurssi oli myös kiinteästi sidoksissa sosiologien piirissä käytyyn keskusteluun suomalaisen yhteiskunnan rakenteista ja rakenteiden luonteesta. Suomalaisen musiikkikulttuurin rakenteita koskevat tutkimukset (erityisesti Pekka Gronowin) olivat merkityksellisiä myös siinä mielessä, että ne loivat pohjaa seuraavalla vuosikymmenellä aloitetulle etnomusikologiselle tutkimukselle ja opetukselle.

Musiikkikulttuurin tieteellisen tarkastelutavan rinnalla moniarvoisuus -diskurssiin kuului alkuvaiheessa myös populaarimusiikin elämyksellisyyden korostaminen. Tämä piirre liittyi kuitenkin keskeisesti väistymässä oleviin avantgardevirtauksiin. Nuoret suomalaiset säveltäjät ja kriitikot näkivät populaarikulttuurin – kansainvälisten pop-taiteen virtausten hengessä – mahdollisuutena laajentaa taiteen ilmaisuskaalaa. Tämä merkitsi kuitenkin sitä, että populaarimusiikista puhuttaessa lähtökohtana ei ollut populaarimusiikin traditio sinällään, vaan kappaleiden vertailukohtena käytettiin uuden musiikin suuntauksia.

Moniarvoisuus -puheen rinnalle asettuivat kuitenkin varsin pian valitukselliset näkökulmat. Tämä historiallisesti vahva diskurssi astui nyt esiin uudelta suunnalta sivistyneistöön nähden eli vasemmistosta. Vuosikymmenen loppupuolella syntyneestä vasemmistolaisesta taide- ja kulttuuripolitiikasta voidaankin erottaa neljä piirrettä.

Ensinnäkin tieteellistä tutkimusta korostettiin kulttuuripolitiikan päätöksenteon pohjana. Toiseksi yleinen kritiikki angloamerikkalaista ja yleensä ”kaupallista” musiikkia kohtaan tuli keskeiseksi osaksi kielenkäyttöä. Tämä näkyi myös uuden laulun osalta: syntymälälle poliittiselle tietoisuudelle kaivattiin aktivoivaa populaarimusiikkia, ”kaupallinen populaarimusiikki” ei tähän tarkoitukseen soveltunut. Kolmas piirre vuosikymmenen lopun vasemmistohenkissä kulttuuripolitiikassa oli se, että hyväksyttävä ja ”ei-kaupallinen” populaarimusiikki löytyi nyt työväestön musiikista. Tämä näkemys kävi sitä keskeisemmäksi, mitä selkeämmin liittosuhde ”työväestöön” argumentoitiin. Viimeinen askel oli se, että osa nuoresta sivistyneistöstä kääntyi marxilais-leniniläisyyteen. Tämä mer-

kitsi sekä valistuksellisten että kaupalliskriittisten näkemysten voimistumista entisestään. Toisaalta samalla keskustelu menetti entisestään kosketustaan musiikkiin sinällään: ”luokkavihollisten” osoittamisesta tuli sisältöjäkin tärkeämpi teema.

Jos populaarimusiikkia koskevan keskustelun pääpiirteet olivat nämä, seuraava kysymys on, mitä musiikissa tapahtui vastaavana aikana, eli millä tavoin uusi laulu – laajasti ymmärrettynä – heijasteli 1960-luvun lopun tematiikkaa.

## VI Korkean protestin musiikilliset lähtökohdat

Ennen kuin siirryn tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin 1960-luvun puolivälissä syntyneitä ”yhteiskunnallisesti kantaaottavia” lauluja, nostan esiin ajankohdan suosituimpien tyylien ja genrejen musiikillisia piirteitä. Nämä piirteet olivat keskeisesti vaikuttamassa myös uuden laulun syntyyn, vaikka niiden merkitys vaihteli säveltäjästä ja esiintyjäryhmästä toiseen. Kansainvälisen folkin piirteitä, joka niin ikään oli merkittävä ”kantaaottavan laulun” esikuva, tarkastelen vasta suomalaisen folk-liikkeen yhteydessä.

### Suomalainen iskelmämusiikki<sup>1</sup>

Kotimaisen populaarimusiikin kenttää hallitsi 1960-luvun alussa kotimainen, ”kansallisromanttinen” iskelmä ja erityisesti tango. Tangon tyypillisiä piirteitä, erityisesti Toivo Kärjen sävellyksissä, olivat erityyppiset amerikkalaisesta populaarimusiikista omaksutut verse-chorus -rakenteet. Kappaleen päättävä täyskadenssi, marssirytmi säestysrytminä ja mollisävellajit olivat niin ikään tyypillisiä suomalaiselle tangolle. Kun nämä piirteet yhdistyivät rakkauden kaipuusta tai kaukokaipuusta kertoviin teksteihin, ne olivat omiaan luomaan tanssilavoilla purevaa mahtipontista paatosta. (Suutari 1993, 52–55; Koivusalo 1994, 32–34.)

1. Ajankohdan suomalaista iskelmämusiikkia ei ole tutkittu systemaattisesti, joten tässä esitetyt huomiot ovat yleisluontoisia ja erilaisista tutkimuksista koottuja.

Tangon rinnalla suosioista kilpaili sekä jazz-iskelmä että italialainen iskelmä jonka suosioon vaikutti myös Italiasta Suomeen muuttanut artisti, Umberto Marcato. Kiinnostus italialaista iskelmää kohtaan oli syntynyt 1950-luvun loppupuolella käännöskappaleiden, kuten *Il Mio Mondo*, *Volare*, *Lazzarella* ja *Marutzella* myötä. Luonteeltaan kappaleet olivat pääasiallisesti romanttisia balladeja ja niissä suosittiin 6/8 tai 9/8-tahtilajeja. (Lassila 1990, 22–24.)

Jazz-iskelmässä ”perinteiseen” suomalaiseen iskelmään liitettiin jazzin soinnullisia ja melodisia piirteitä. Esimerkiksi nelisointuharmonia yleistyi, samoin kuin sekuntisuhteiset sointuvaihdokset ja medianttisuhteiset modulaatiot. Toisaalta melodiat saivat kromaattisia ja modaalisia piirteitä. Lisäksi kappaleisiin lisättiin improvisoituja säestyssooloja ja choruksia. Kuitenkin jazz-vaikutteiden omaksuminen ja käyttö vaihteli säveltäjästä toiseen. Ehkä omaleimaisimmin jazz- ja osin myös blues-vaikutteita käytti Erik Lindström (1922–), jonka tunnetumpia kappaleita ajalta ovat *Ranskalaiset korot* ja *Pikku midinetti*. Toisaalta myös Toivo Kärki omaksui tuotantoonsa jazzvaikutteita. (Jalkanen 1992, 87–117; Suutari 1994, 22–25.)

## Angloamerikkalainen populaarimusiikki (brittipop, pop-rock).

Suomessa rock’n roll miellettiin 1950-luvun lopulla vastakulttuuriseksi ilmiöksi samaan tapaan kuin jazz noin kolmekymmentä vuotta aiemmin (ks. Jalkanen 1989). Nyt leima oli kuitenkin entistä vahvempi ennen kaikkea sen vuoksi, että rockiin liittyvät ilmiöt tuotiin näyttävästi esille julkisuudessa, esimerkiksi lehtiotsikoissa rock ja huliganismi liitettiin yhteen (Nyberg 1984, 13–15, ks. myös Bruun & al. 1998, 19–27).

Popista muodostui rockia laajempi angloamerikkalainen nuorisokulttuurivirtaus Suomessa.<sup>2</sup> Tästä kertoo esimerkiksi se, että pop-käsite liitettiin iskulauseen tapaan monenlaisiin yhteyksiin: niin

2. Pop-käsite otettiin käyttöön 1950-luvun loppupuolella Englannissa. Termin keksijä Lawrence Alloway (1966, 27) sanoo tarkoittaneensa sillä joukkotiedotusvälineiden tuotteita, ei sinällään populaarikulttuurista vaikutteita saaneita taideteoksia (“it was

mainonta, nuortenlehdet kuin avantgarde-runoilijatkin ottivat käsitteen omakseen.

Merkittävin pop-musiikin vaikuttajista oli Beatles-yhtye vuodesta 1964 alkaen. Yhtyen musiikille oli alkuvaiheessa tyypillistä Heinosen (1995, 79–80) mukaan pitäytyminen 32-tahtisen Tin Pan Alley -iskelmän kaavaan, joka jakautui kahdeksan tahdin periodeiksi kokonaismuodon ollessa AABA, ABAB tai AABC. Yhtyeen musiikki oli pääsääntöisesti duuripohjaista ja kappaleiden melodioidille oli ominaista pentatonisten formuloiden ja sinisten sävelten käyttö. Sointuvalikoima oli suhteellisen yksinkertainen, rakentuen I, IV ja V -asteen sekä sellaisten sointuasteiden, kuten iii (bIII), vi (bVI) ja ii varaan. Kuitenkin sointuyhdistelmät olivat usein epätaivomaisia. Ominaista useimmille kappaleille oli myös se, että molliasteikot olivat luonnollisia. (mts.)

Myös yhtyeen laulutapa oli tietyssä mielessä vallankumouksellinen. Yhtyeen jäsenet eivät noudattaneet siihen asti vallalla ollutta pseudo-amerikkalaista ääntämystä, vaan lauloivat omalla murteellaan. Laulu sai näin elävyyttä ja puheenomaisuutta. Lisäksi yhtye käytti ja yhdisteli toisiinsa sekä rockin raakaa ja käheää että pop-rockista ja doo wopista tulevaa pehmeämpää äänenmuodostusta. (Potter 1998, 148–150; Heinonen 1995, 78–79.)

Beatlemania synnytti myös Suomeen lukuisia beat-yhtyeitä, joista tunnetumpia olivat Esquires, Scaffolds ja Johnny & The Sounds. Yhtyeet tekivät omia kappaleitaan, mutta keskeisimmän roolin saivat cover-versiot, joita esimerkiksi Beatlesin kappaleista tehtiin lukuisia (Bruun & al. 1998, 86). Cover-versiot olivat keskeisessä osassa myös pop-rockin ja erityisesti rock-balladien tunnetuksi tekemisessä. Näille balladeille oli ominaista 12/8-tahtilaji (tai triolein fraseerattu 4/4-osaa) ja joissain tapauksissa myös 6/8 tai 9/8. Kuitenkin kaksi viimeksi mainittua rytmiä olivat tyypillisiä myös italialaiselle iskelmälle, kuten edellä on käynyt ilmi. Pop-rockin balladiperinne on nähtävissä esimerkiksi 1960-luvun puolivälissä

---

a friendly way of saying mass media,” mt. 30). Kuitenkin tähän modernia kaupunkikulttuuria juhlineeseen ja taiteen raja-aitoja kaatamaan pyrkivän suuntauksen liittyi pian myös populaarimusiikki, mikä johti englantilaisen populaarikulttuurin murrokseen ja ns. brittiläisen invaasion syntyyn (ks. Kallioniemi 1990).



Suomessa menestyneessä *Ota ja omista (Make Me an Island)* -kappaleessa. Samantyyppistä balladiperinnettä, mutta folk-rockin hengessä edusti esimerkiksi *Nousevan auringon talo*.

## Bossa nova

Bossa nova nousi Yhdysvalloissa ja Euroopassa suosioon 1960-luvun alussa pitkälti Stan Getzin ja Charlie Byrdin levyttämien *Desafinado* ja *Samba de una nota so* ja Marcel Camusin elokuvan *Musta Orfeus* (1959) ansiosta, jossa musiikkina käytettiin Luis Bonfan kappaleita *Manha de Carnaval (Yön väistyessä)*. Tyyli oli syntynyt 1950-luvulla Brasiliassa valkoisten keskiluokkaisten muusikkojen piirissä, jotka yhdistelivät brasilialaisen kansanmusiikin (mm. samban ja baiãon) ja jazzin vaikutteita toisiinsa. Bossa novan suosioon nouseminen olikin sidoksissa kansallisen modernismin syntyyn, jonka myötä keskiluokka pyrki etäntymään mustasta perinteestä ja samalla kultivoi sitä, haettiinhan esimerkiksi kappaleiden tekstit uudesta runoudesta.

Kovin kattavaa tyylialalyysiä bossa novan musiikillisista piirteistä ei ole tehty. Tyylin yleisenä tunnusmerkkinä voidaan kuitenkin pitää kahden tahdin rytmiformulaa,  $\text{c} \quad \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} \text{—} \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩}$ , jota väritetään yllättävillä iskuksilla. Tämä keinuva, sensuelli rytmi yhdistyy kappaleissa osittain jazzista lainattuun harmoniaan. Myös laulutavassa on erityispiirteitä. Ehkä tunnetuin bossa nova -laulajatar, João Gilberto käytti korostetun hiljaista, jopa kuiskaavaa laulutapa, jolla hän pyrki tavoittamaan intiimiyttä. Suzel Ana Reilyn (1996, 6) mukaan laulutapa voidaan nähdä kritiikkinä niille stereotyyppisille näkemyksille, joiden mukaan brasilialaiset olivat ylitunteellisia ja elämäniloa pursuavia trooppisen luonnon kasvatteja.

Merkittävin bossa novan kehittäjistä oli Antonio Carlos Jobim (”Tom Jobim”). Reilyn (ma. 10) mukaan Jobimin omaperäisyys tuli näkyviin erityisesti harmonian käsittelyssä. Kappaleiden harmonia on välillä sidoksissa jazzille ominaiseen II-V-I -progressioon, välillä tuntuma tonaaliseen keskukseen heikkenee. Tämä aiheutuu modaalisten muunnosointujen, erityisesti mollimuotoisen dominantin ja duurimuotoisen supertonikan käytöstä. Tuntuma tonaali-

seen keskukseen katoaa kokonaan melodisten ja harmonisten parallelismien käytön tai puolisävelaskelin etenevän (joko nousevan tai laskevan) harmonian seurauksena. Nämä piirteet tulevat esille esimerkiksi kappaleessa *Girl from Ipanema*.

Jobimin kappaleiden melodiat ovat usein muutaman sävelen motiiveja tai kuten *Samba de una nota so* -kappaleessa, perustuivat yhden sävelen toistoon. (Roberts 1985, 14–15.)

Myös Suomeen bossa nova-innostus levisi 1960-luvun alkuvuosina, ilmeisesti juuri Getzin ja Byrdin levytyksen ansiosta. Uutta tyyliä esiteltiin *Suosikki* -lehdessä joulukuussa 1962 (anonyymi) ja siinä bossa novan katsottiin olevan ennen kaikkea uusi ”tanssirytmä”, jonka ”tanssitavasta on liikkunut runsaasti huhuja, mutta syryjäiseen Suomeen ei ole vielä saapunut mitään tarkkaa selvitystä”.

Yksityiskohtaisempaa tutkimusta bossa novan alkuvaiheista Suomessa ei ole tehty. Suosiota se sai erityisesti jazzmuusikoiden keskuudessa, koska improvisaatio oli keskeinen osa tyyliä. Toisaalta bossa novan saama suosio kuvastaa vuosikymmenen alun pyrkimystä omaksua uusia kansainvälisiä vaikutteita suomalaiseen iskelmäperinteeseen. Tyylin suosio liittyi myös ajan toiseen murrokseen suomalaisen iskelmän piirissä eli naisartistien esiinmarssiin. Erityisesti Laila Kinnunen esitti Jobimin kappaleista tehtyjä käännösversioita. (Koskiala 1999 KPL Y KPL Y 11052.)

## VII Korkea protesti

### Helsingin Ylioppilasteatteri – korkean protestin etulinjassa

#### Yleistä Kaj Chydeniuksen 1960-luvun tuotannosta

Kaj Chydenius aloitti säveltämisen varsinaisesti vuonna 1964. Jo tätä ennen, 1950-luvun lopulla, hän oli säveltänyt joitakin lauluja. Säveltäjän mukaan (Chydenius, KPL Y 10145) erityisesti Beatles-yhtyeen nouseminen suosioon 1960-luvun puolivälissä herätti kiinnostuksen populaarimusiikkia kohtaan. Kuitenkin varsinainen syy sävellystyön uudelleen aloittamiseen oli käytännöllinen: Kaisa Korhonen pyysi Chydeniusta säveltämään uutta suomenkielistä teatterimusiikkia. Toisissa yhteyksissä Chydenius (1976) on nimennyt keskeisiksi esikuviksi ja vaikutteiden antajaksi McCartneyn lisäksi Mozartin, Bachin ja Toivo Kärjen. Kärjen sävellykset hän arvioi Beatlesin tuotannon veroiseksi.

Säveltäjän suhde populaarimusiikkiin oli kuitenkin monisyisempi kuten edellä on käynyt ilmi. Populaarimusiikin ”hyödyntäminen” – teema, jonka keskustelu angloamerikkalaisesta populaarimusiikista oli nostanut esiin – muodostuikin tärkeäksi Chydeniuksen sävellystyötä ajatellen. Keskeisen sijan sai brechtiläisen teatterin estetiikka, jota olen käynyt läpi aiemmin. Sen pohjalta Chydenius alkoi luoda yhteiskunnallisesti aktivoivaa populaarimusiikkia, jonka puolesta säveltäjä itse ja esimerkiksi Risto Hannula edellä käsitellyssä lehtikeskustelussa olivat puhuneet. Pian yhteiskunnallisesti aktivoiva populaarimusiikki alkoi merkitä uudentyyppisen poliittisen laulun syntymistä.

Chydeniuksen 1960-luvun tuotanto, kuten myöhempikin tuotanto, on varsin laaja. Se sisältää lauluja näytelmiin, elokuvaan ja kabareisiin sekä yksittäisiä lauluja ja laulusarjoja. Keskeisimpiä laajemmista sävellystöistä ovat musiikki näytelmiin *Tuonelan joutsen* (1965), *Lapualaisooppera* (1966), *Saaren vangit* (1968), *Oma* (1968), *Tangokuningas* (1970), kabareisiin *Orvokit* (1964–66), *Sirkus Europa* (1968), *Laulu tuhannesta yksiöstä* (1968), elokuvaan *Käpy selän alla* (1968), *Lapualaismorsian* (1968), *Asfalttilamfaat* (1969), kokoelma *Juomalauluja* (1968) ja pienoisooppera *Elinan surma* (1968).

Chydeniuksen 1960-luvun tuotantoa on vaikea jakaa toisistaan selkeästi erottuviin jaksoihin. Kuitenkin sävellysten luonne ja konteksti heijastelevat vuosikymmenen aatteellisen ilmapiirin muutoksia kulttuuriradikalismista taistolaistumiseen. Selkeästi yhteiskunnallisesti kantaaottavien laulujen ohella myös ihmissuhteita käsittelevät laulut, ”rakkauslaulut” ovat tuotannossa keskeisessä asemassa. Tästä hyviä esimerkkejä ovat sellaiset suosioon nousseet kappaleet kuten *Minulla on ystävä* (1965) *Laulu kuolleesta rakastetusta* (1966), *Laulu rakastamisen vaikeudesta* (1966) ja *Sinua, sinua rakastan* (1968). Eräänlainen käännekohta Chydeniuksen uralla oli *Lapualaisooppera* (1966), jonka myötä hän tuli viimeistään tunnetuksi säveltäjänä. (Lapualaisoopperan syntyvaiheista, ks. esim. Holmberg 1999, 175–188; vastaanotosta Hurri 1993 168–170.)

Leimaa antava piirre Chydeniuksen 1960-luvun tuotannossa on kiinnostus kansanrunoutta ja kansanmusiikkia kohtaan. Lähestymistapaansa kansanmusiikkia kohtaan säveltäjä on nimittänyt ”perinteen luovaksi uudelleentulkinnaksi” (Chydenius KPL Y 10146). Tunnetuimpia kansanrunojen sävellyksiä ovat *Jos mun tuttuni tulisi* (1965) ja *Kalliolle kukkulalle* (1970), mutta 1960-luvulla hän sävelsi myös kansanrunoihin perustuvan kokonaisuuden *Juomalauluja*.

Vuodesta 1968 lähtien Chydeniuksen säveltämien runojen tematiikka ja luonne vähitellen muuttuivat sitä mukaa kun opiskelijanuorison kiinnostus kääntyi kolmannen maailman kysymyksiä kohtaan. Kyseisenä vuonna valmistuikin teemaan liittyvä kabaree, *Sirkus Eurooppa*, joka sai jatkoa seuraavana vuonna Jyväskylän ke-

sässä esitetyssä *Saaren vangeissa*. Tekijäjoukkona näissä olivat Chydeniuksen lisäksi Kaisa Korhonen, Kalle ja Ritva Holmberg ja Måns Hedström. Pian nuori sivistyneistö lähti luokkatietoisin analyysin jäljille myös omalla maaperällä. Tätä kuvaavat sellaiset 1960-luvun lopulla syntyneet laulut kuten *Työttömän laulu* (1969), *Laulu neidistä ja herrasta* (1969), *Laulu kahdesta veneestä* (1970) ja *Siirtotyöläinen* (1969).

Seuraavaa analyysyä varten olen valinnut Chydeniuksen tuotannosta vuosilta (1964–71) vajaat sata kappaletta (ks.liite).<sup>1</sup> Analyysini keskittyy pääasiassa niihin, jotka yhä tänä päivänä ovat Chydeniuksen tuotannosta tunnetuimpia. Koska painopiste on tässä musiikin tyylipiirteiden hahmottamisessa yleisellä tasolla, en analysoi teoksia (esim. näytelmiä) kokonaisuuksina, vaan olen valinnut niistä joitakin lauluja esimerkeiksi. Erityistä huomiota kiinnitän analyysissä laulujen esittämistapaan liittyviin tekijöihin.

## Yhteiskuntakriittisen populaarimusiikin rakennusaineet

### *Muoto*<sup>2</sup>

Chydeniuksen säveltämien kappaleiden muotorakenteita on havainnollisinta verrata ajan kotimaisen ja ulkomaisen populaarimusiikin muotorakenteisiin. Keskeinen huomio on tällöin se, että muotorakenteet vaihtelevat suhteellisen paljon kappaleesta toiseen. Usein kappaleissa on myös epäsymmetrisyyttä: osat eivät ole rakenteellisesti yhdenmukaisia (esimerkiksi AB, 16-16 tahtia), vaan säveltäjä on voinut poistaa tai lisätä useita tahteja tai kokonaisia säkeitä myöhemmissä säkeistöissä. Tämä kertoo luonnollisesti laulutekstien luon-

1. Tutkimusaineistona ovat olleet seuraavat levyt: Kaisa Korhonen laulaa (Tammen kirjallinen äänilevy 2), Protestilauluja (Tammen kirjallinen äänilevy 3), Lauluja (LRLP 1), Lautanen Guatemalan verta (LRLP 8), Kabareelauluja (BLU-LP 104), Laulu tuhannesta yksiöstä (OT-LP 39) Lapualaisooppera (Tammi-LP 3), Kaisa Korhonen (LRLP 8) Kenen joukoissa seisot (LRLP 13), Berliini järjestyksen kourissa (LRLP 20), Porvari nukkuu huonosti (LRLP 49), Täytyy uskaltaa (LRLP 37), Lauluja järjestelmästä (ETLP 302), Kansalaisia medborgare (ETLP 311)

2. Muotoanalyysi on yleisluontoinen, enkä kiinnitä huomiota esimerkiksi introihin, koska ne vaihtelevat suhteellisen paljon eri sovituksissa. Sovellan analyysissä Ilmari Krohnin (1911) kehittämää termistöä.

teesta: nekään eivät noudata tiukkoja muotokaavoja, eikä niissä ole iskelmäteksteille tyypillistä loppusoinnollisuutta.

Tyypillisimpiä muotorakenteita ovat erityyppiset parisikermät (esim. AB, AA') kuten kappaleissa *Suomalainen laulaa rakkaudesta*, *Ei väkivaltaa*, *Huomenna on paremmin*, *Äkkiä elämässä*, *Tummana vierivi Tuonen virta*, *Tuonen tytön laulu*, *Sinua, sinua rakastan*, *Laulu rakastamisen vaikeudesta*, *Jos rakastat*, *Nuoruustango*, *Laulu kahdesta veneestä*. *Laulu neidistä ja herrasta ja Hyvästi*. Kappaleet eivät kuitenkaan hahmotu iskelmä- ja populaarimusiikin tapaan säkeistö – kertosaie -tyyppisiksi kokonaisuuksiksi. Toisaalta kappaleiden hahmottuminen parirakenteiksi ei myöskään ole kaikissa tapauksissa yksiselitteistä. Esimerkiksi *Hyvästi*-kappaleen B-osassa modulaatio D-duurista F-duuriin hämärtää joissain määrin muodon hahmotusta. Vastaavasti *Jos rakastat* -kappaleen A-osa kertaautuu viisi kertaa ja B-osa kerran.

Chydeniuksen 1960-luvun lauluissa yleisiä rakennemuotoja ovat myös ”eeppiset rakenteet” eli jonosikermät, joissa kukin säkeistö poikkeaa tavalla tai toisella edellisestä<sup>3</sup>. Tästä hyviä esimerkkejä ovat *Don Juan* (ABCD, 29-16-12-31 tahtia), *Laulu kuolleesta rakastetusta* (AA'A'), *Hiljainen kevät* (ABCD, 16-16-16-20 tahtia), *Kaikkein kaunein tyttö* (ABCD, 23-23-23-23 tahtia). Joitakin esimerkkejä on löydettävissä myös kehysikermästä kuten *Minulla on ystävä*, *Dialektiikan ylistys* ja *Balladi Ilmarista* (ABA').

Jonkin verran vaikutteita Chydenius näyttää ottaneen pop- ja iskelmämusiikin perusmuodoksi vakiintuneesta 32-tahtisesta AABA-muodosta eli ns. Tin Pan Alley standardista.<sup>4</sup> Sitä ei kuitenkaan esiinny puhtaana hänen 1960-luvun musiikissaan. Ehkä lähimpänä on Chydeniuksen ensimmäinen sävellys *Lemminkäisen äidin kehtolaulu*, jonka kokonaisrakenne on intro-AA'BAA', ja joka sisältää oikeaoppisen<sup>5</sup> kahdeksan tahdin bridgen. Vastaavantyyppinen muotorakenne on *Ei puolikasta* -kappaleen taustalla, vaikka sikermän

3. Krohnin (1911) käsitteistöä noudattaen ehkä vielä täsmällisempää olisi tässä puhua säkeistösikermästä, jolla Krohn kuitenkin tarkoittaa ensi sijassa saman säkeistön toisto.

4. Krohnin (1911) käsittein kysymys tässä on lähinnä kehysikermästä.

5. Oikeaoppisen siinä mielessä, että se luo kontrastia a-lausekkeelle melodialtaan ja harmonialtaan (ks. Heinonen 1992, 17–18) Esimerkiksi tässä tapauksessa kontrastin synnyttää IV asteen modaalinen muunnosointu. (Nuottiesimerkki 1)

taitteet ovat nyt 16-tahtisia ja sikermän viimeinen taite moduloituu alkuperäisestä a-mollista c-molliin (kokonaisrakenne AA'BA'').

Chydeniuksen 1960-luvulla tekemät laulut ovat useimmiten läpisävellettyjä, eivätkä kappaleiden säerakenteet juurikaan noudata tuttuja nelikulmaisia prototyyppisiä (esimerkiksi aaab, abab, aaba). Säesekvenssitekniikkaa säveltäjä ei juuri käytä muutoin kuin parodiamielessä<sup>6</sup>.

San. Fino Leino

♩ = 80

tu - u - ti lu - ul - laa mun - tum -

maista - ni ku - u - let - ko lau - lun soi - i - van - - - - -

Nuottiesimerkki 1. Lemminkäisen äidin kehtolaulu, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

## Melodia

Kappaleiden melodioissa yhdistyy tavallisimmin tonaalinen, usein kolmisointukulkuja sisältävä motiivinen aines konkreettiseen tai rakenteelliseen säveltoistoon. Ensin mainittua piirrettä voidaan pitää tanssisävelmien (jenkan, polkan, valssin) vaikutuksena. Näille 1800-luvun puolesta välistä lähtien Suomessa vakiintuneille genreille on ominaista funktionaalinen tonaalisuus, toisin kuin niitä edeltäneille rekilauluille, jotka ovat luonteeltaan modaalisia (Leisiö 1987, 55). Toisaalta piirrettä voidaan pitää vaikutteena koululaulukirjojen tyypikansanlaulusta, joka melodiakulultaan rakentuu soinnulliselle toonika-dominanttipohjalle (Mustakallio 1986, 94).

Konkreettisella säveltoistolla tarkoitetaan melodiasävelen toistumista samanlaisena. Rakenteellisessa säveltoistossa toistettavasta sävelestä, joka esiintyy vahvalla tahtiosalla, poiketaan sivusävelen verran, jonka jälkeen palataan jälleen pääsäveleeseen. Yhdistelmän luonne kuitenkin vaihtelee jonkin verran musiikin kontekstin mukaan. Kansanlaulunomaiset kolmisointumelodiat ovat leimallisia alkuvaiheen

6. Esimerkiksi Lapulaisooppera: *Hurjan Hiljan sotaan lähtö*.

lauluille, kuten *Tuonelan joutsen* musiikille ja *Juomalauluja* -kokoelmalle. Yksi tutuimmista esimerkeistä lienee kansanrunoon sävelletty *Jos mun tuttuni tulisi*.

Alkuvaiheen lauluissa kolmisointumelodiikan tarkoituksena näyttää olleen etäännyttäminen brechtiläisessä mielessä: melodian ”yksinkertaisuus” ja ”helppous” korostaa tekstiä. Muotokaavoina näissä kappaleissa on usein esimerkiksi tango, valssi tai pop-balladi.<sup>7</sup> Kuitenkaan aina näin ei ole, esimerkiksi *Hiljainen kevät* tai *Lapualaisoopperan Ei väkivaltaa* ja *Me emme tee mitä emme tahdo* -kappaleissa esiintyvää kolmisointumelodiikkaa voidaan tulkita pyrkimykseksi luoda tarttuva ja sitä kautta ”joukkoja puhutteleva” melodia. Melodiapiirteiden tulkinta täytyy siis suhteuttaa kontekstiinsa.

Kansanlaulunomainen tonaalisuus saa vastapainoa säveltoistosta ja myös kapea-ambituksisista melodialinjoista. Erityisesti nämä piirteet yleistyivät Chydeniuksen tuotannossa vuosikymmenen loppua kohden. Kyseisten keinovarojen käyttöä voidaan tulkita kahdella tavalla. Ensinnäkin säveltoisteisuus viittaa 1960-luvun alussa Suomessa suosituksi tulleeseen bossa nova -musiikkiin, erityisesti *Antonio Carlos Jobimin* sävellyksiin. Säveltoiston lisäksi monille Jobimin säveltämille kappaleille on tyypillistä yksinkertaisten melodiamotiivien toistuminen, eli ns. musemaattinen (musematic) toisto (ks. Middleton 1990, 269).<sup>8</sup>

♩ = 108 San. A. C. Jobim

A m9 E7/G#

I How in - sen - si - tive I must have seemed

G m6 F#m7-5

when she told me that she loved me

Nuottiesimerkki 2. *Insensatez*, Jobim, Antonio Carlos: *Anthology*

7. Esimerkiksi *Esmeralda 1000 miehen tyttö*, *Kirje joulupukille*, *Tottelisinko*, *Kenraali*, *Lapualaisooppera: Hurjan Hiljan sotaan lähtö*, *Jätkä senkun kuokkii*.

8. Lisäksi motiivit ovat usein ambitukseltaan suppeita, terssille tai sekunnille rakentuvia. Tämä tulee esille esimerkiksi kappaleissa *Corcovado*, *Insensatez*. *One note sam-*  
→





Nuottiesimerkki 3. Corcovado, Jobim, Antonio Carlos: Anthology

Näitä samoja piirteitä on siis löydettävissä Chydeniuksen tuotannosta 1960-luvun loppupuolella.<sup>9</sup> Tosin musiikissa vaikutteet ovat nähtävissä hyvin yleisellä tasolla juuri melodian rakennustavassa: säveltoistossa ja kapea-ambituksisina melodialinjoina, varsinaista musemaattista toistoa kappaleissa ei ole. Rytmi sitä vastoin poikkeaa suhteellisen paljon alkuperäisestä bossa nova -rytmiikasta.<sup>10</sup>

Pitkälti säveltoistoon perustuvan melodianrakennustavan voidaan katsoa viittaavan myös oopperamusiikkiin, jota kohtaan Chydenius tunsi myös kiinnostusta. Tosin hän kritisoi oopperaa institutiona ja esimerkiksi *Lapualaisooppera* oli osaltaan niin oopperan kuin ”taidelaulun” parodiointia, mutta kritiikin hän esitti oopperan keinovaroin, resitatiivin ja aarian avulla<sup>11</sup> (Chydenius, TAY KPL 10146). Ensimmäisiä kertoja resitatiivinomainen laulutapa tulee esiin jo Kalle Holmbergin esittämässä *Gordonissa* (1965). Myöhemmin näiden laulumuotojen piirteitä on nähtävissä erityisesti vuosikymmenen lopussa syntyneissä, myöhemmin poliittisiksi taistelulauluiksi miellettyissä lauluissa, kuten *Laulu neidistä ja herrasta*, *Laulu kahdesta veneestä*, *Laulu 20 perheestä*, *Työttömän laulu* ja *Kenen joukoissa seisot*.

Melodioista on löydettävissä myös jonkin verran kromatiikkaa, joka syntyy kuitenkin pääsääntöisesti harmoniasta, modaalisten (ja kromaattisten) muunnosointujen käytöstä tai moduloinnista. Sen sijaan melodian kromaattisuutta sinällään, ”vääriä” säveliä suhtees-

*ba ja Vivo sonhando* -kappaleet rakentuvat puolestaan säveltoiston varaan. (Nuottiesimerkki 2 & 3)

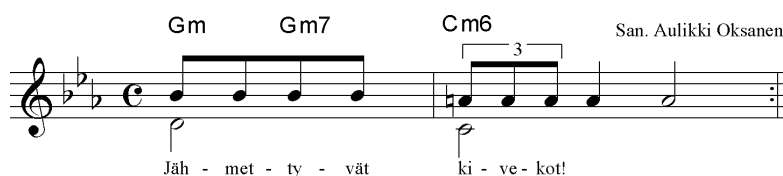
9. Käännekohtahan tässä mielessä on laulut, jotka tunnetaan levyiltä Lautanen Guatemalan verta (LRLP 10) Kuitenkin jonkin verran vaikutteita tästä tyylistä on nähtävissä Chydeniuksen tuotannossa jonkin verran jo aiemmin.

10. Erityisesti bossa novan tyyliä on kappaleissa *Jos rakastat*, *Hyvästi*, *Puhu minulle rakkaudesta*, *Dialektiikan ylistys* ja *Ilmari*.

11. Lapualaisoopperassa jotkut kappaleista on nimetty resitatiiviksi (esimerkiksi *Antakaa anteeksi vähän kaikille*).

sa sointuun, on löydettävissä vähemmän Chydeniuksen 1960-luvun tuotannosta. Poikkeuksia ovat esimerkiksi *Vaeltajan laulu*, *Laulu Fidelille*. Kromaattisuus tulee näkyviin myös esimerkiksi siinä, että mollin johtosävel jää purkamatta. Tämä voi olla tehokeino kappaleen lopussa (*Kaikkein kaunein tyttö*) tai melodiassa sinällään (*Laulu neidistä ja herrasta*).

Jonkin verran Chydeniuksen musiikissa on nähtävissä merkkejä myös modalisuudesta. Esimerkiksi Lapualaisoopperan *Me vapautimme tämän maan* -kappaleessa on pohjalaiseen kansanlauluun viittaavia doorisia vaikutteita. Leimaa antavaa on myös dooristen sekstien käyttö esimerkiksi kappaleissa *Tummana vierivi Tuonen virta* ja *Sinua, sinua rakastan* (Nuottiesimerkki 4).



Nuottiesimerkki 4. Sinua, sinua rakastan, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

Lisäksi kappaleiden mollimoodi on – angloamerikkalaiselle populaarimusiikille ominaisesti – useimmiten luonnollinen, mutta Chydenius käyttää myös jonkin verran harmonista mollimoodia.

Tyypillinen nostalgiaa ja romantiikkaa luova tehokeino suomalaisessa iskelmämusiikissa ja yleensä populaarimusiikissa on valmistamattomien pidätysten eli appogiaturien käyttö. Suomalaiselle iskelmämusiikille erityisen tyypillisiä ovat olleet seksti- ja sekuntiappogiaturat (Jalkanen 1989, 315–317). Lisäksi länsimaisessa populaarimusiikissa tyypillinen ”viihdytysdissonanssi” on kvarttipidätys subdominantilla (Lilliestam 1980, 14–16). Appogiaturien käyttö ei ole Chydeniuksen kappaleille kovin tyypillistä, vaan kappaleiden melodiat rakentuvat tavallisimmin sointusävelille, joita muutammat appogiaturat värittävät. Vuosikymmenen loppua kohden niiden käyttö kuitenkin jonkin verran yleistyy.

Tyypillistä joillekin kappaleille on myös se, että appogiaturaa ei pureta lainkaan tai vasta toisella tai kolmannella iskulla, mikä luo kappaleisiin jazz-iskelmän tuntua. Piirre on tyypillinen myös bossa novalle. Tämä tulee näkyviin esimerkiksi kappaleissa *Sinua, sinua rakastan*, *Hyvästi* ja *Huomenna on paremmin*. (Nuottiesimerkki 5)

san. Aulikki Oksanen

Mi - ten tait - ta - vat lin - nut sii - pen - sä! Mi - ten

Nuottiesimerkki 5. *Sinua, sinua rakastan*, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

## Harmonia

Erityisesti alkuvaiheessa laulut perustuivat populaarimusiikista tuttujen sointuasteiden I, ii, IV ja V, vi ja luonnollisen mollin VII -asteen käyttöön. Myös modulointi ja eri sointuasteiden modaaliset muunnokset ovat tyypillisiä. Voidaankin sanoa, että säveltäjä liikkuu varsin vapaasti valitsemansa toonikan puitteissa. Toinen keskeinen Chydeniuksen säveltämien kappaleiden harmoniaan liittyvä piirre, joka yleistyy vuosikymmenen loppua kohden, on kvinttisukuisten sointujen yhdistäminen joko väldominanttiketjuin tai diatonisilla (esimerkiksi duurissa I-vi-II-V-I) kuluilla.<sup>12</sup>

Erityisesti modaalisten muunnosointujen käyttö luo kappaleisiin omaleimaisen sävyn. Leimaa-antavaa Chydeniuksen musiikille on IV ja V-asteen modaalisten muunnosointujen käyttö, vaikka muunnosointuja esiintyy myös muilla asteilla. Kuten edellä on tullut ilmi, tällä tavoin syntyy kappaleisiin kromaattisuutta, kun tonaalisia ja modaalisia sointuja asetetaan peräkkäin. Alkuvaiheessa IV ja V-asteen muunnosoinnuilla on selkeä vieraannuttava vaikutus. Esimerkiksi *Lapualaisoopperan* Mustien marssisävelmässä, *Me teemme*

12. Kvinttisukuinen soinnutus on tyypillistä esimerkiksi sellaisille kappaleille kuin *Vielä tänään*, *Minulla on ystävä*, *Kaikkein kaunein tyttö*, *Don Juan*, *Puhu minulle rakkaudesta*, *Siirtotyöläinen*, *Kenen joukoissa seisot*, *Nuoruustango*.

*mitä tahdomme* ja *Me vapautimme tämän maan* säveltäjä haluaa tehdä modaalisten muunnosointujen avulla eroa perinteiseen marssiin. Myöhemmin IV ja V asteen modaalisten muunnosointujen käyttö yleistyy siinä määrin, että niiden vieraannuttamisvaikutus osittain häviää.<sup>13</sup> (Nuottiesimerkki 6)

San. Arvo Salo

Nuottiesimerkki 6. *Me teemme mitä tahdomme*, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

Myös kromaattisilla muunnosoinnuilla säveltäjä pyrki etäännyttämiseen, tekstin korostamiseen. Tyypillisiä kromaattisia muunnosointuja ovat alennetun kuudennen asteen käyttö duurisävellajissa, kuten kappaleissa *Laulu syrjäkaupungeista*, *Ho Ti Van*, *Laulu entiselle armeijalle*<sup>14</sup> ja napolilaiset sekstisoinnut, esimerkiksi kappaleissa *Älä silmä pieni*, *Liberaali suvaitsee* ja *Lautanen Guatemalan verta*. (Nuottiesimerkki 7)

San. Aulikki Oksanen

Nuottiesimerkki 7. *Ho Ti Van*, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

13. Modaaliset muunnosoinnut ovat erityisen tyypillisiä sellaisille kappaleille kuin *Äkkiä elämässä*, *Tango Finlandia*, *Esmeralda –1000 miehen tyttö*, *Hiroshima -tango*, *Jos rakastat*, *Balladi Ilmarista*, *Huomenna on paremmin*, *Kaikkein kaunein tyttö*, *Me Tuonelan aaltoja soudeltais*, *Hyvästi*.

14. Tätä sointua esimerkiksi yhdistelmänä I-bVI on löydettävissä mm. Bachilta (urkukoraali *O Mench, bewein dein Sünde groß*), mutta se on yleinen myös populaarimusiikissa.

Oman värinsä harmoniaratkaisuihin luo runsas modulointi. Modulaatiot ovat yleensä diatonisia tai kromaattisia ja ne tapahtuvat tavallisesti säkeistöjen rajalla, ts. jokainen säkeistö on eri sävellajissa. Tyypillisiä ovat siirtymiset muunnossävellajeihin, mutta myös komplisoidumpia ratkaisuja löytyy. Tästä hyvä esimerkki on *Don Juan*, jossa sävellaji etenee taitteittain G-duurista E-duuriin ja esmollin kautta G-duuriin. Vastaavasti *Jos rakastat* -kappaleessa edetään A-duurista Bb-duuriin.<sup>15</sup> Modulaatioita tapahtuu myös tiheämmin, esimerkiksi lausekkeen tai taitteen sisällä. Tämä keinovara luonnollisesti hälventää sävellajituntumaa ja kuvastaa jälleen – jos ei aina etäännyttämistä – niin ainakin pyrkimystä luoda runoa tulkitsevaa ja uutta iskelmästä poikkeavaa sointimaailmaa. Hyvä esimerkki on *Lapualaisoopperan* toiseksi viimeinen laulu vuoden 1966 esityksessä, *Ei väkivaltaa*. Kappaleessa äkillinen modulaatio G-duurista Bb-duuriin on selkeä vieraannuttava ele (Nuottiesimerkki 8).

San. Arvo Salo

The musical score is written for a single melodic line in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. A triplet of eighth notes (A4, B4, C5) is marked with a '3' and a bracket. The melody continues with a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. Chords G, D, Em, and Bm are indicated above the staff. The lyrics 'Ei ih-mis-tä-saa ko-vin - kou-rin ko-men - taa' are written below. The second staff continues the melody with a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Chords C, D, G, D, G, Eb, F7, and Bb are indicated above the staff. The lyrics 'ei ai - na ah - distel - la käs-kyin an - karin Ei ih - mis-el - tä pi - dä pal - jon kiel - tää' are written below.

Nuottiesimerkki 8. Ei väkivaltaa, SIBCD7

Tämä, samoin kuin esityksen viimeinen laulu, *Me emme tee mitää emme tahdo*, voidaan ymmärtää eräänlaiseksi sukupolven tunnuslauluiksi. Kuitenkin yhteiskunnallisen ilmapiirin muutos heijastui *Lapualaisoopperan* esityksiin varsin pian ja vuoden 1968 esityksessä viimeisenä lauluna käytettiin *Laulua porvarillisesta hegemoniasta* (Saarinen 1995, 56).

Runsas modulointi on tyypillistä esimerkiksi kappaleille *Kaikkein kaunein tyttö*, *Laulu neidistä ja herrasta* ja *Kenen joukoissa seisot*.

15. Muita esimerkkejä: *Ei puolikasta* (Am-G-Cm), *Hyvästi* (Gm-D-F), *Olen minä onnellinen* (F-D-Am-Dm-Am).

Joissakin tapauksissa modulaatiot, erityisesti duurista molliin ja päin vastoin värittävät sanoitusta, kuten *Laulu neidistä ja herrasta* -kappaleessa, ”neitiä” kuvaa molli ja ”herra” duuri.

Erityisesti 1960-luvun lopussa syntyneitä balladeja värittävät muutamit lisäsektisoinnut (I5+6, IV5+6, II5+6) ja noonisoinnut, jotka luovat kappaleisiin jazz-iskelmän sävyjä. Lisäksi seksti tai nooni on usein melodiasävel, kuten edellä on tullut ilmi. Niin ikään joidenkin kappaleiden harmoniaa värittävät jazz-iskelmälle ja ajankohdan pop-iskelmälle (esimerkiksi *Hetki lyö* ja *Kolmatta linjaa takaisin*) tyypilliset laskevat kromaattiset bassokulut 8-7-b7-6-(b6)-5. Erityisesti tämä tulee esiin kappaleessa *Laulu kuolleesta rakastetusta*, mutta vastaavaa voi löytää *Balladi Ilmarista* ja *Puhu minulle rakkaudesta* -kappaleista. (Nuottiesimerkki 9)

San. Antti Oksanen

Nuottiesimerkki 9. Balladi Ilmarista, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

Kappaleiden kadensseissa on suhteellisen paljon variaatiota. Tavallisimmin kadenssit ovat täyskadensseja tai plagaalisia kadensseja. Oma lukunsa on epätyypilliset kadenssit. Äärimmillään kysymys on kappaleen päättämisestä ekspresiiiviseen sointuun, kuten *Rattopojan laulussa* (Nuottiesimerkki 10).

San. Marja-Leena Mikkola

Nuottiesimerkki 10. Rattopojan laulu, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

Joissain tapauksissa dominanttisointu on korvattu VII-asteella, kuten esimerkiksi *Laulu kuolleesta rakastetusta* -kappaleessa (Am: I-IV7-bVII-I) tai *Kenraalissa* (F#m: IV- bVII7-I). Hans Eislerin musiikkiin viittaava fryyginen kadenssi on kappaleissa *Gordon* ja *Laulu neidistä ja herrasta* (Nuottiesimerkki 11 a ja b).

San. Aulikki Oksanen

Nuottiesimerkki 11a. Laulu neidistä ja herrasta, Kenen joukoissa seisot

San. Matti Rossi

Nuottiesimerkki 11b. Gordon, 10 poliittista laulua

## Rytmi ja metri

Kappaleiden metriikka on omaksuttu pääasiassa populaarimusiikista. Tyypillisimpiä ovat marssin, tangon ja valssin rakenteet tai uudemmat iskelmien ja laulelmien 9/8- ja 6/8- sekä rock-balladien 12/8 -metrit. Yksittäisistä rytmimotiiveista erityisesti vuosikymmenen loppua kohden yleistyy daktyyli – vastadaktyyli -kombinaatio. Se voidaan tulkita latinalaisamerikkalaisen musiikin vaikutteeksi, eräänlaiseksi bossa nova -rytmiikan variaatioksi<sup>16</sup>.

16. Sinällään tämäntyyppinen rytmiikka ei ole bossa novalle kovinkaan yleinen. Pikemminkin se viittaa Karibian alueen musiikkiin, jossa tämä cinquillo-ostinato:



on hyvin yleinen. Kuitenkin Chydeniuksen musiikin osalta voidaan puhua yleisestä "latinalais-amerikkalaisesta" vaikutteesta, jonka taustalla oli niin bossa nova kuin 1960-luvun lopussa saadut kuuntelukokemukset alueen musiikeista.

Ehkä leimaa antavin Hans Eislerilta omaksuttu piirre on tahtilajien vaihtaminen kappaleen sisällä. Esimerkiksi *Lapualaisoopperassa* Chydenius käyttää tehokeinoa Eislerin tapaan tehdäkseen eroa perinteiseen marssiin, mutta se on tyypillinen myös muille kappaleille.<sup>17</sup> Toinen leimaa antava piirre on triolin käyttö melodioissa. Siitä muodostuu kappaleissa keinovara, joka esiintyy hyvin monissa yhteyksissä, esimerkiksi alkuvaiheen protestilauluissa (*Kenraali, panssarivaunusi on vahva vaunu, Hiiliä Mikelle*), mutta myös sukupolven omissa ”tunnuslauluissa” ja rakkauslauluissa (*Ei väkivaltaa, Sinua, sinua rakastan ja Laulu kuolleesta rakastetusta*).

### *”Laulu on ajattelemista”*

”Oli kerran sellainen iltapäivä. Olimme palanneet kotiin useamman viikon vierailulta ja tulimme uusissa, yhä Oopperakellarin voileipäpöydältä tuoksuissa vaatteissa rakkaaseen teatteriin.

Kun kuljimme valaistuskopin läpi pukuhuoneita kohti näimme sen isosta ikkunasta, että näyttämöllä oli valoa. Katsomon ensimmäisen tuolirivin edessä seisojien näyttämön reunaan nojaillen joukko nuoria, vieraita ihmisiä. Näyttivät olevan jotenkin työssä.

Nojaillen näyttämön reunaan!

Ei siihen nojailla miten vain!

Huolestuneina valuimme takaovesta saliin. Olimme vastakkain. Mietimme heitä mahtoivat olla tuntemattomat ihmiset, jotka olivat kuin kotoaan tässä temppelissä. Oli partaniekka ja nuori hyvin runsas nainen. Yleisleima tietoisesti proletaarinen, minusta he mielellään korostivat sitä. Katseilivat meitä kuin lennolta palanneita pesän poikasia, hyvin syötettyjä ja ilmeettömiä. Me katselimme heitä kuin käenpoikia.

Hetken verran ilmassa oli uhkaa. Luultavasti kumpikin osapuoli tosiasiasuhtautui toiseen kainon uteliaasti, joka ilmeni pelokkaasti eteen työnnettyinä leukoina.

Joku heistä sanoi hiljaisuuteen:

– Laula, Kaisa!

Liikahtamatta paikaltaan rupesi runsas heti laulamaan. En ikinä ollut kuullut sellaista. Jo laulun fyysinen voima tunkeutui ihon läpi. Vibratotmat sävelet tulivat suoraan kohti hakematta tukea seinistä, kuin lasersäteet

17. Esimerkiksi *Onnittelut Jeesukselle, Ei väkivaltaa, Äkkiä elämässä*



rubiiniputkesta. Hyökkääviä sanoja ja samalla voimakkaasti kaihoisia. Laulu oli provosoivaa, meihin suunnattua. Meidät lyötiin laululla katsomon nurkkaan....

Olikohan tämä nyt sitten se ensimmäinen kerta kun kohtasin kuusikymmenluvun?”

(Pöysti 1992, 38–39.)

Sanoitusten ohella Helsingin Ylioppilasteatterissa syntynyt kabaareemusiikki herätti huomiota laulajien omaksuman laulutavan vuoksi. Erityisesti tämä koski Kaisa Korhosta, mutta omaleimainen esittäminen löi leimansa myös muihin laulajiin sekä esiintyjäryhmiin.

Laulamisen lähtökohtana oli sanoutua irti ”kauniiseen” sointiin pyrkivästä äänenmuodostuksesta ja samalla puhtauskriteerit asetettiin kyseenalaiseksi. Kaj Chydenius perusteli ”falskisti” laulamista seuraavasti:

”Toiseksi on tajuttava, että puhtausasenteen läpikäymälle musiikkiyleisölle voi olla psykologisesti terveellistä tarjota ”falskia” laulua. Se voi pysähdyttää kuulijan todella kuuntelemaan, mitä laulajalla on sanomista. Henkisen vireyden säilyttämiseksi on pinttyneiden asenteiden ravisteleminen tarpeellista; tässä on yksi keino” (Chydenius 1966, 133.)

Laulamiselle tyypillistä oli se, että ääni muodostettiin edessä, kurkunpää ylhäällä. Äänestä muodostui tällöin vähäsointinen ja ”pakotettu”. Keskeistä oli myös ”kovaa” laulaminen sekä sanojen selkeä artikulointi. Vokaalit laulettiin leveinä ja konsonantteja korostettiin, erityisesti fraasien loppujen n-kirjaimia, joita usein vielä venytettiin. On kuitenkin syytä korostaa, että kysymys ei ollut kokonaisuudessaan tietoisesti omaksutuista tyylikeinoista, vaan intuitiivinen laulutapa nosti esiin niitä piirteitä, jotka olivat seurausta laulajien fyysisistä ominaisuuksista ja rekisteristä.<sup>18</sup>

Kaisa Korhosen laulutapaa ensimmäisessä levytyksessä (Tammen kirjallinen äänilevy 2) voi kuvata ”huutamiseksi”, niin pakotettua ja kurkulla laulamista esitykset ovat. Kuitenkin osaltaan kuulovaikutelmaan vaikuttavat äänitystekniset syyt, sillä kyseistä levytystä ei

18. Myös haastateltavat (Halkola 2000 KPL Y, Korhonen 2000 KPL Y 1111056, Oksanen 2000 KPL Y 11061) korostivat sitä, että laulutapaa ei varsinaisesti opiskeltu.

tehty varsinaisessa äänitysstudioissa (Korhonen 2000 KPL Y 11055). Kokonaisuudessaan Korhosen esitystyyli vaihteli laulujen luonteen mukaan. Kun ”julistaville” kappaleille (esimerkiksi *Siirtotyöläinen, Tango Finlandia*) oli tyypillistä kovaa laulaminen ja sanojen äärimmilleen viety artikulointi niin balladityyppisissä kappaleissa (esimerkiksi *Laulu kuolleesta rakastetusta, Uralin pihlaja, Lemminkäisen äidin kehtolaulu, Vanhan naisen laulu*) laulaja käyttää vähemmän voimaa, vaikka edelleen pyrkimys selkeään ääntämykseen säilyi. Kun tämä laulutapa yhdistyi kaihoisiin slaavilaissävelmiin kuten *Uralin pihlajaan*, lopputulos oli Pöystin kuvaama 60-lukulainen äänellinen ikoni: voimakkaita sanoja, mutta samalla voimakkaasti kaihoisia.

Aulikki Oksanen tuli tunnetuksi laulajana esiinnyttyään *Orvokki*-kabareissa. Voimakas ääni ja selkeä artikulointi olivat myös hänen laulutyyliin ominaisia piirteitä. Hyvä esimerkki tästä on *Suomalainen laulaa rakkaudesta* -kappaleen tulkinta.<sup>19</sup> Soinniltaan Oksasen ääni oli terävä ja metallinen. Omaleimainen piirre laulutavassa oli myös ”kireän vibraton” eli tremolon käyttö (ks. van Leeuwen 1999, 134–135). Sen synnyttää voimakas paine äänihuulia vasten, joka saa äänen vapisemaan ja värisemään. Tunnetuimpia Oksasen tulkintoja lienee vuosikymmenen vaihteessa julkaistu *Kenen joukossa seisot* -kappale<sup>20</sup>, jonka deklamoivuus lähentelee aggressiivisuutta. Jonkin verran pehmeämpi ote on saman levyn tunnetuissa rakkauslauluissa (*Hyvästi, Balladi Ilmarista*).

Kristiina Halkola tuli tunnetuksi 1960-luvun loppupuolella kabaree- ja elokuvamusiikin tulkkina. Yksi hänen tunnetuimpia esityksiään 1960-luvulta on edellä mainitun *Laulu tuhannesta yksiöstä* -kabareen *Laulu rakastamisen vaikeudesta*.<sup>21</sup> Myös tälle esitykselle on ominaista kovaa laulaminen ja selkeä artikulointi, mutta nämä piirteet sekoittuvat iskelmägenrestä tuleviin vaikutteisiin. Tulkitta voikin luonnehtia ”naturalistiseksi”: dynamiikka vaihtelee kuis-kaavasta ja ”hauraasta” voimakkaaseen ja deklamoivaan. Toisaalta juuri ”hauraan” äänenmuodostuksen yhdistyminen ”iskelmälliseen”

19. Otavan kirjallinen äänilevy 39.

20. LRLP 13.

21. Otavan kirjallinen äänilevy 39.

maalailevuuteen (esimerkiksi fraasien loppujen venyttämiseen) asettaa laulajan Korhosta ja Oksasta lähemmäs iskelmägenreä. Myöhemmin samantyyppinen ”naturalistisuus” tulee esille erityisesti vuosikymmenen vaihteessa levytetyissä rakkauslauluissa, kuten *Jos rakastat* ja *Ei puolikasta*<sup>22</sup>. Kuitenkin tämän rinnalla myös suoraviivaisempi deklamoivuus on Halkolan laulutyyliä ominaista.<sup>23</sup>

Edellä kuvatut piirteet olivat siis tyypillisiä erityisesti naislaulajille. Sen sijaan mieslaulajat (Kaj Chydenius, Kalle Holmberg, Vesa-Matti Loiri) lauloivat kurkkulaulun ohella myös täysjänteisellä rintaäänellä. Erityisesti Vesa-Matti Loirin laulutapa lähenee joissain tapauksissa (esim. *Lauluja* -LP:llä, LRLP 1) iskelmälaulun tyyli-  
piirteitä.

Kovaa laulamisen ideaali tuli esiin myös kuorolaulussa. Ehkä parhaiten tämä on kuultavissa *Lapualaisoopperaan* kuuluvassa laulussa *Liehu, punalippu liehu*, jossa liehu -sanana vokaalisointia (ie) korostetaan, ts. se lauletaan hyvin leveänä. Kuitenkin myöhemmin, 1970-luvun taitteessa, Ylioppilasteatterin kuorolaulussa alkoi tulla esiin yhä selkeämmin kansallisromanttinen lauluperinne, mikä merkitsi täysjänteisen rintäänäen käyttöä. Toisaalta suomalaisesta folk-liikkeestä 1970-luvun laululiikkeeseen siirtyneet artistit toivat mukanaan jonkin verran shanty-laulun estetiikkaa, joka myös oli luonteeltaan rintäänäistä laulua. Tästä huolimatta myös kuorolaulussa selkeän ääntämyksen periaate korostui. Hyvä esimerkki tästä on tulkinta *Kalliolle kukkulalle* -kappaleesta 1970-luvun alusta. Siinä leveä vokaalisointi muistuttaa edellä mainitun *Liehu, punalippu liehu* -kappaleen tulkintaa.

## Sovitus

Alkuvaiheessa Chydeniuksen lauluja esitettiin pianon säestyksellä, eikä sovituksilla sinällään ollut kovin suurta merkitystä. Kuitenkin kappaleiden levyttäminen toi mukanaan tiettyjä sovituksellisia piirteitä. Sovituksia tekivät pääasiassa Eero Ojanen, Otto Donner ja Seppo Paakkunainen. Myöhemmin myös Chydenius itse sovitti kap-

22. LRLP 37

23. Esimerkiksi *Sinun lapsesi, Oppimisen ylistys* (Täytyy uskaltaa, LRLP 37).



Kaj Chydenius esiintyy KOM-teatterin kanssa 1970-luvun puolivälissä. Kuvaaja: Veikko Koivusalo.

paleitaan. Sovitukset vaihtelevat kappaleen luonteen mukaan, mutta kaiken kaikkiaan kappaleiden soitinnusta ja sovitusta voi luonnehtia ”ohueksi”, laulaja on aina etusijalla. Mukana on tavallisimmin rumpujen ja basson lisäksi saksofoni ja/tai trumpetti, jotka joko kaksintavat melodiaa tai soittavat rinnakkaisterssiä, -sektiä tai vastääntä. Selkeimmin tämä on kuultavissa ensimmäiseltä LP-levyltä *Kaj Chydenius: Lauluja* (LRLP 1).

Chydeniuksen tekemissä sovituksissa jazz-vaikutteita ei juuri ole. Sen sijaan bossa novan (tai yleisemmin latinalaisamerikkalaisen populaarimusiikin) ja myöhemmin afroamerikkalaisen populaarimusiikin, kuten soulin vaikutteita on kuultavissa erityisesti *Kenen joukoissa seisot* -levyltä. Bossa novaan viittaavat erityisesti säestysoittimien (basso, rummut) rytmikuviot ja viulujen ”kommentoivat” yksittäin välisoitot, jotka tyyllillisesti ovat lähellä Antonio Carlos Jobimin kappaleista tehtyjä orkesterisovituksia<sup>24</sup>.

24. Orkesterisovituksia teki mm. Claus Ogerman, esim. levyllä Antonio Carlos Jobim the composer of desafinado plays (Verve Records, 823011-1)

## Protestilaulusta poliittisen tietoisuuden lauluksi

Edellä olen käynyt läpi Chydeniuksen 1960-luvulla säveltämien laulujen yleisiä musiikillisia ja toisaalta esittämiseen liittyviä piirteitä. Keskeisesti on noussut esille se, että ”yhteiskunnallisesti aktiivoiva populaarimusiikki” sisälsi hyvin monentyyppisiä aineksia kotimaisesta ja ulkomaisesta populaarimusiikista sekä jonkin verran myös suomalaisesta kansanmusiikista. Kuitenkin Chydeniuksen sävellystyylissä tapahtui tiettyjä muutoksia vuosikymmenen kuluessa: kun alkuvaiheen laulut ovat suoraviivaisia, pitkälti tyyllilainoihin perustuvia sekä kuulijoita hätkähdyttämään ja herättämään pyrkiviä, vuosikymmenen loppua kohti tultaessa tyyli jossain määrin yhtenäistyi. Sitä, millainen tämä muutos oli, hahmottelen lähemmin seuraavassa. Tarkastelen tyylinmuutosta hyvin monitasoisesti. Analyysini kohteena on ensinnäkin se, miten tietyt musiikkiin ja esitystapaan liittyvät piirteet muokkaantuivat 1960-luvun loppupuolella. Toisaalta pohdin sitä, mitä nämä valinnat kertovat ”kulttuuriradikalismista” ja sen suhteesta ympäröivään kulttuuriin. Toisin sanoen tarkastelen erilaisten artikulaatioiden luonnetta: yhtäältä musiikillisten aineiden ja esitystavan osalta ja toisaalta artikulaatioiden suhdetta ns. ulkomusiikillisiin tekijöihin, ajan ilmapiiriin ja sen muutoksiin.

## Protestilaulu ja yhteiskunnallinen ele

Ensimmäisillä 1960-luvun puolivälissä syntyneillä ”protestilauluilla” *Ylioppilasteatterin* nuoret taiteilijat halusivat hätkähdyttää ja tässä he myös onnistuivat. Pelkistetyimmillään hätkähdyttäminen syntyi yhdistämällä tuttu sävelmä, esimerkiksi virsi provosoivaan tekstiin, kuten laulussa *John F. Vuorinen (Rukous Vietnamiassa)*, jossa marssimelodian taustalla soi virsi *Oi herra luoksein jää*. Myös monet *Orvokki*-kabareen lauluista perustuivat vastaavantyyppisten keinovarojen käyttöön. Yksi aikaansa hyvin kuvaava ”protestilaulu” *Ylioppilasteatterin* ohjelmistossa oli Matti Rossin runoon perustuva ja Kalle Holmbergin esittämä *Gordon* (LRLP 1), jonka hieman yksityiskohtaisempi tarkastelu tuo esille, mitkä periaatteet alkuvaiheen ”hätkähdyttävissä protestilauluissa” olivat keskeisiä.

Sun. Matti Rossi

*parlando*  
1. Täällä oppii tekemään tulen markkin puhin. Ja ne palavat. Toiset meisiä ovat

*canto*  
2. toiset o - vat al - ka - neet e - päi - lä. "Kei - tä me o - lem - me?" he kysyvät. Toi - set o - vat jo

oppineet ampumaan kohii. Ja ne kuolevat.

läh - te neet. Niin on ol - ta - va. Kenties he pulavat.

Gor - don läh - ti ei - len kol - me - na kap - pa - lee - na.

Sink - ki - ar - kus - sa Gor - don.

suu täyn -nä ky - sy - myk - si - ä.

Nuottiesimerkki 12. Gordon, 10 poliittista laulua

Kappale on rakenteeltaan parisikermä: AB (10 + 33 tahtia), A-taitteen sävellaji on d-molli, B-taitteen F-duuri. Ennen varsinaisen kappaleen alkua Holmberg lukee runon ensimmäisen säkeistön. Kappaleen A-taitteen Holmberg esittää puoliksi puhuen, puoliksi laulaen. Tekstille luo kontrastia harmonia, joka on lähes suoraan lainattu Frédéric Chopinin c-molli preludin (op. 28 n:o 20) alkutahdeista. B-taite perustuu italialaisiskelmän 6/8-metrille, jonka triolifraseerausta vielä korostetaan pianon ja puhaltimien avulla. B-taitteen melodia on osittain ”iskelmällinen”, mikä tulee esille siinä, että taitteen kaksi ensimmäistä säeparia ovat lähellä populaarimusiikille tyypillistä open-closed -rakennetta (ks. Middleton 1990, 16–17), jossa ensimmäinen säepari päättyy dominanttiin ja jälkimmäinen toonikaan. Tässä kappaleessa ensimmäinen säepari päättyy terssiin, mutta siitä huolimatta symmetria-vaikutelma on vahva. (Nuottiesimerkki 12)

Niin edellä kuvatun kuin monien muidenkin Chydeniuksen 1960-luvun puolessavälissä säveltämien protestilaulujen voidaan sinällään katsoa noudattavan hyvin pitkälle Bertold Brechtin näkemyksiä eepisen teatterin musiikista. Musiikin tarkoituksena ei ollut tehostaa tai kuvittaa tekstiä, vaan selittää sitä ja ottaa tekstin tavoin kantaa. Brechtiläisestä asenteesta kertoo myös laulujen nimet, jotka olivat usein muodossa ”Laulu...”. Toisin sanoen tavoitteena ei ollut kuulijan samaistuminen lauluun (”Tänään oon yksin”). Pikemminkin kuulijaa johdatettiin tarkastelemaan laulun esittämiä tunteita kriittisesti. Musiikissa etäännyttäminen syntyi usein tekstiä kontrastoivien sitaattien ja tyylijäljitelmien avulla. Suorat sitaatit jäivät sinällään vähäiseksi, tyypillisempää oli lainasävelmien käyttö kokonaisuudessaan. Niitä säveltäjä käytti mm. *Lappalaisopperassa*, mutta myös *Orvokki*-kabareiden lauluissa. Yksi ehkä eniten huomiota herättäneistä kappaleista tässä mielessä oli Aulikki Oksasen esittämä *En kai ole vain nimikristitty*, joka perustui hengelliseen lauluun *Olen kuullut on kaupunki tuolla*.

Kuitenkin kaikkein yleisin etäännyttämisen keino Chydeniuksen musiikissa 1960-luvun puolivälissä oli populaarimusiikkiin perustuvien tyylijäljitelmien käyttö. Tämä keinovara oli toimiva yksinkertaisessakin muodossa, esimerkiksi Runebergin tekstin esittäminen foxtrottina (*Selma*) ja vastaavasti Koskenniemen tekstin esi-

täminen polkkana (*Yksin oot sinä, ihminen*) herätti ajankohtana närkästystä. (ks. Korhonen 1993, 42–45, myös Chydenius 1992, KPL Y 10146.) Useimmiten kysymys oli kriittisen tekstin yhdistämisestä tonaalisiin melodioihin, välillä jopa kolmisointumelodioihin, tai korostamalla tiettyjä tyylipiirteitä, esimerkiksi tangossa tai ”popkappaleissa” trioleita. Kolmisointumelodiikkaan pohjaavista protestilauluista hyviä esimerkkejä ovat *Esmeralda – 1000 miehen tyttö*, *Jätkä sen kun kuokkii*, kun taas Kaisa Korhosen esittämän tangopastissin *Kenraali, panssarivaunusi on vahva vaunu* melodიაa värittävät monet triolit. (Nuottiesimerkki 13)

♩ 120

San. Bertold Brecht

Ken - raa - li, pom - mi - ko - nee - si on vä - ke - vä. Se  
on no - pe - am - pi myrs - ky - ä ja kan - taa e - nem - män kuin  
nor - su. Mut - ta sii - nä on yk - si vi - ka, se tar - vit - see tek - ni - kon. Ken-

Nuottiesimerkki 13. Kenraali, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

Edellä kuvatut keinovarot voidaan ymmärtää Brechtin (1957/65) käsittein ”yhteiskunnalliseksi eleeksi”: kuuliija haluttiin herättää ajattelemaan kriittisesti esittämällä musiikin tunnesisällöt teat-raalisesti. Tähän kulminoitui viime kädessä myös laulujen ”protes-ti”. Toimivaksi eleet teki ennen kaikkea se, että ne olivat 1960-luvun Suomessa ajan arvo- ja normikoodeihin nähden paheksutta-via.

”Hätkähdyttävien” protestilaulujen rinnalla Chydenius sävelsi kuitenkin myös lauluja, jotka eivät rakentuneet lainasävelmille tai tyyliipastisille. Osan näistä lauluista voidaan nimetä sukupolven tunnuslauluiksi, kuten *Lapualaisoopperan Ei väkivaltaa* ja *Sadan-komitean* tilaisuuksiin sävelletty *Hiljainen kevät*. Siinä missä *Hil-jainen kevät* muistuttaa folk-liikkeen rauhanlauluja tonaalisuudes-saan ja ajoittaisessa kolmisointumelodiikassaan, *Ei väkivaltaa* edustaa



toisentyypistä estetiikkaa. Kuten edellä toin esiin, kappaleen sävellajituntumaa horjutetaan moduloinnilla, minkä voidaan katsoa luovan kappaleeseen uudentyyppistä modaliteettia. Modaaliteetin ymmärrän tässä van Leeuwenin (1999, 156–158) tapaan representaationa, pyrkimyksenä esittää jokin asia tietyntylaisena. Tässä tapauksessa representaatioon liittyy keskeisesti erottautuminen, ”uudenlaisen tietoisuuden” ja samalla ”totuuden” esittäminen. Tämä keinovara viittaakin vahvasti Hans Eisleriin, joka modaalisten asteikkojen käytöllä pyrki, kuten luvussa II toin esille, sanoutumaan irti ”porvarillisesta” musiikista.

Chydenius ei kuitenkaan käyttänyt modaalisia asteikkoja, vaan yksittäiset modaaliset tai kromaattiset muunnosoinnut pyrkivät luomaan vastaavia vieraannuttavia, ”totuudellisia eleitä”. Keskeistä juuri on, että vieraannuttamisen ei enää niinkään tähännyt suoraan hätkähdyttämiseen, vaan nimenomaan uudenlaisen (poliittisen) tietoisuuden synnyttämiseen. Yksi keskeinen tapa luoda ”uutta modaliteettia” lauluihin oli normaalista poikkeavat harmoniaratkaisut, esimerkiksi I-bVI kappaleen alussa, kuten kappaleissa *Ho Thi Van* ja *Laulu syrjäkaupungeista*.<sup>25</sup>

San. Marja-Leena Mikkola

1. On täs - sä kau - pun-gis - sa vai - ke-aa, kun  
jon - kun löy - tää, jo - ta ra- kas - taa.

Nuottiesimerkki 14. Laulu rakastamisen vaikeudesta, Kaj Chydeniuksen nuottikokoelma

25. On syytä korostaa, että modaliteetin käsite on sinällään hyvin monitahoinen. Esimerkiksi Eero Tarasti (esim. 1989) on soveltanut käsitettä ns. musiikin narratiivisessa analyysissä. Van Leeuwenin tulkinta modaliteetista ”totuudellisuuden” ilmaisijana onkin vain yksi aspekti Tarastin analyysimallissa. Tässä katson kuitenkin sen riittävän, tarkastelen vain hyvin yleisellä tasolla ilmaisutapaan liittyviä kysymyksiä.



Ääni ja vimma: Kaisa Korhonen, Aulikki Oksanen ja Kristiina Halkola.  
Kuvaaja: Veikko Koivusalo.



## Rakkauslauluista taistolaislauluihin

Vuosikymmenen loppua kohti tultaessa suorat lainat ja pastissit vähitellen menettivät merkitystään Chydeniuksen kappaleissa ja niiden rinnalle vakiintui piirteitä, jotka muuttivat jonkin verran laulujen luonnetta. Samalla ne yhtenäistyivät tyylillisesti. Muutosta ei kuitenkaan voi hahmottaa kovin yksiselitteisesti. Pikemminkin tietyt piirteet alkoivat yleistyä lauluissa. Ensinnäkin tonaalisuus oli kappaleille edelleen tyypillistä, mutta kysymys ei ollut yksinomaan kansanlaulunomaisesta kolmisointutonaalisuudesta, vaan sen rinnalla kappaleissa alkoi esiintyä ”lyyristä tonaalisuutta”, asteikkokulkuja. Tästä hyvä esimerkki on *Laulu rakastamisen vaikeudesta* (nuottiesimerkki 14).<sup>26</sup>

Samanaikaisesti populaari- ja jazzmusiikille ominaiset pidätykset yleistyivät. Melodia sai näin itsenäisyyttä harmoniaan nähden ja tuloksena oli Chydeniuksen musiikille myös myöhemmin tyypillinen ja samalla pop- ja iskelmägenreistä erottava piirre: pitkä, ”sitkeä” melodiakaari.

Jos siis melodian osalta kappaleita alkoi leimata vähitellen lyyrisyys, muodon tasolla ne olivat eppisiä (toisin sanoen ne eivät rakentuneet säkeistö-kertosäe-kaavalle). Oman leimansa pitkälinjaiseen melodiarakennukseen toi säveltoisto, joka yhtäältä alleviivaa julistavuutta, agitaatiota (esimerkiksi *Vielä tänään, Kenen joukoissa seisot*), kun taas rakkauslauluissa (esimerkiksi *Hyvästi, Jos rakastat*) säveltoisto hahmottuu enemmänkin bossa novaan viittaavaksi, emotionaalisuutta korostavaksi keinovaraksi. Samanaikaisesti kappaleiden harmoniassa alkoi yleistyä kvinttisekvenssi. Modaalisia muunnosointuja kappaleissa oli edelleen, mutta niiden vieraannuttava vaikutus alkoi vähitellen kadota.

Agitoivuus ja emotionaalisuus sekoittuvatkin kiinnostavalla tavalla Chydeniuksen säveltämissä ja *Ylioppilasteatterin* artistien esittämässä lauluissa 1960-luvun loppupuolella. Tämä tulee esille esi-

26. Näitä lyyrisiä asteikkokulkuja melodian rakennusaineina on nähtävissä myös sellaisissa kappaleissa kuin *Don Juan* ja *Siirtotyöläinen*.

merkiksi tarkastelemalla *Kenen joukoissa seisot* ja *Jos rakastat* -kappaleita.

*Kenen joukoissa seisot* -kappaletta (1969)<sup>27</sup> on totuttu pitämään yhtenä taistolaisen liikkeen tunnuslauluna. Kappale julkaistiin ensimmäisen kerran Aulikki Oksasen samannimisellä levyllä. Kappale on rakenteeltaan parisikermä A:B:. Sävellaji A-taitteessa on F-duuri ja B-taitteessa Am. A-taiteelle ominaisia ovat nousevat ja las-

San. Aulikki Oksanen

**Chorus:**  
 Ei ys-tä-vä ni, ei syn-ny  
 rak-ka-us maa-il - maan o-dot-ta-es-sa-si tai-vaan ar - mo-a, val - lan - pi - tä - ji - en  
 sää - li - ä Ei ys-tä-vä-ni, niin kau-an kuin lei - väs-tä jää  
 rei - kä lei - po - jan kä-teen jää - köön rak-kau-des-ta pu - hu - mi - nen  
 pas - to - ri - en hou - - - reik - si.

Nuottiesimerkki 15a. *Kenen joukoissa seisot*, 10 poliittista laulua & LRLP 13 kevat melodialinjat, melodia saavuttaa huippunsa, b<sup>1</sup>:n, kolme kertaa. Melodia nousee ja laskee pitkällä jännteellä, kuuden tahdin aikana asteittain ja säveltoistoon perustuen. Tämä synnyttää kappaleeseen jännitettä ja toisteisuus luo kertovuutta, ”taistelulaulun” henkeä. Kiinnostavan kontrastin ”populaarisuudessaan” melodialle luo

27. *Kenen joukoissa seisot* (LRLP13).

San. Aulikki Oksanen

Ke-nen jou-kois-sa sei-sot? Ke-nen lip-pu-a kan-nat?

tr.  
tenor sax.

Nuottiesimerkki 15b. Kenen joukoissa seisot, LRLP 13

kappaleen säestys. Siinä yhdistyy beat-rytmiikka lähinnä bossa novaan viittaavaan iskutukseen. (Nuottiesimerkki 15a)

Jos A-taitteessa on rakennettu jännitettä, se purkautuu B-taitteessa tavalla, joka myös viittaa selkeästi ajan populaarimusiikkiin. Nyt tyylilaji on soul. Vaikutelma syntyy ennen kaikkea melodiasäkeiden välissä olevista puhallinsäkeistä. (Nuottiesimerkki 15b) Tämänäntyyppiset puhallinriffit ovat luonteenomaisia 1960-luvun lopun soul-musiikissa.

Kappale päättyy duurisointuun (A-duuri) eli ns. pikardiseen terssiin, barokin tyylikeinoon, josta myöhemmin on muodostunut klisee populaarimusiikissa.

*Jos rakastat*<sup>28</sup> perustuu Matti Rossin tekstiin ja kappale on tullut tunnetuksi Kristiina Halkolan esityksenä. Kappale on rakenteeltaan parisikermä AB (16 -5(välike)- 24 tahtia), jossa A-taite kerrataan viisi kertaa ennen B-taitetta. Lisäksi B-taitteen kaksi viimeistä säettä kerrataan.

Kappaleen sävellaji on A-taitteessa A-duuri ja B-taitteessa Bb-duuri. Kappaleessa bossa novan vaikutteet tulevat edelliseen kappaleeseen verrattuna selkeämmin esiin myös melodiassa, erityisesti kappaleen A-taitteessa. Melodialle on ominaista pienet intervalli- liikkeet ja säveltoisto; temaattista vastaavuutta, vaikkakin hyvin yleisellä tasolla, voi hakea joistakin Antonio Carlos Jobimin sävellyk-

28. Täytyy uskaltaa (LRLP 37).

San. Matti Rossi

**System 1:** Vocal melody (treble clef) and bass line (bass clef). Tempo: 126. Key: A major. Chords: A, A.

**System 2:** Vocal melody (treble clef) and bass line (bass clef). Lyrics: Jos ra - kas - tat kyl - mää kuu - ta, hi - hat virveli. Chords: A, A7.

**System 3:** Vocal melody (treble clef), guitar part (treble clef), and bass line (bass clef). Lyrics: e - si - nei - tä, kir - jo - jen kan - si - a au - ton o - vi - a ih - - - mi - sen kuor - ta, en tu - le si - nun kans - sa - si me - ren ran - taan. Chords: A 1. - 4., F#7, fl. Bm, Bm7.

**System 4:** Vocal melody (treble clef) and bass line (bass clef). Lyrics: en - kä piir - rä ku - vaa - si hiek - kaan. Chords: E6, E7, A, vl.

Nuottiesimerkki 16a. Jos rakastat, Kenen joukoissa seisot & LRLP 37

sistä, kuten *Corcovado* (ks. nuottiesimerkki 2). Kuitenkin pitkälinjainen melodiakaari ja toisaalta pelkistetty soinnutus ovat luomassa eroa alkuperäiseen tyyliin. Sen sijaan bossa nova -vaikutelma saa tukea sovitukselta: beat-kompista ja siihen yhdistetystä bossa nova -tyylisestä iskutuksesta ja basson rytmikuviosta. Toisaalta puhaltimien/viulujen ”kommentoivat” välifraasit, muistuttavat edellä mainitsemiani Antonio Carlos Jobimin kappaleista tehtyjä orkesterisovituksia. (Nuottiesimerkki 16a)

B-taitteessa melodia alkaa aaltomaisesti nousta samaan tapaan kuin *Kenen joukoissa seisot* -kappaleessa. Syvärakenteesta on nähtävissä melodian nousu aluksi tersseittäin, b-d-f, tämän jälkeen pol-

San. Matti Rossi

ra - kas - tat pie - ni - ä tyt - tö - jä, pie - ni - ä tyt - tö - jä, pie - ni - ä poi - ki - a,  
koi - ri - a, mum - mo - ja, van - ho - ja pii - ko - ja, sa - laat - ti - a ja sel - le - rin juur - ta,  
lam - paan - pais - ti - a, ke - vät - aa - mu - ja, kyl - mi - en a - se - mi - en yk - si - näi - si - ä  
mie - ti - ä, mi - nä tu - len si - nun kans - sa - si me - ren ran - taan ja  
piir - - - - - rän, piir - rän ku - va - si hiek - kaan ja

Nuottiesimerkki 16b. Jos rakastat, Kenen joukoissa seisot

veilevasti oktaaviin (b<sup>1</sup>) saakka, jonka jälkeen melodia laskeutuu asteittain alas. Kuten edellisessäkin kappaleessa, on tässäkin kysymys jännitteen kasvattamisesta ja purkamisesta. Jälleen melodian säveltoisteisuus korostaa agitoivuutta, vaikka sanoitukseltaan kappale ei ole samassa mielessä taistelulaulu kuin *Kenen joukossa seisot*. (Nuottiesimerkki 16b)

## Järki ja/vai tunne – yhteiskunnallisen populaarimusiikin ”vuotokohdat”

Molempia edellä analysoimiani kappaleita voi pitää esimerkkinä ”aktivoivasta populaarimusiikista”: niiden tarkoituksena oli herättää kuulija kriittiseen analyysiin niin yhteiskunnan kuin yksilönkin (”henkilökohtainen on poliittista”) tasolla. Kuitenkaan musiikilliset ainekset eivät ole näissä lauluissa samaan tapaan vieraannuttavia kuin esimerkiksi analysoimassani *Gordonissa*. Voidaankin sanoa, että näissä lauluissa musiikki ikään kuin ”elää” populaarimusiikin emootioissa.

Myös esimerkiksi Pentti Paavolainen (1992, 147) on nostanut esiin sen, kuinka Chydeniuksen aikaisempien produktioiden, *Lapualaisopperan* ja *Berliini järjestyksen kourissa* -näytelmän, musiikkia leimaa aika ajoin älyllinen ja emotionaalinen ristiriita. Se syntyy, kun musiikki on mukaansatempaavaa tai kiehtoo ”taistelutahdolla”, mutta sanojen ja retoriikan tasolla musiikin synnyttämä tunne tulee projisoida kielteiseksi. Esimerkiksi marssi on *Lapualaisopperassa* välillä vihollisen ja riistäjän osoittaja (*Me vapautimme tämän maan*), välillä uuden sukupolven tunnus (*Ei väkivaltaa*).

On selvää, että jos näytelmiä tarkastellaan kokonaisuuksina tämäntyyppinen ristiriita järjen ja emotionin välillä syntyy helposti. Kuitenkin esimerkiksi *Lapualaisopperan* osalta kysymys on myös säveltäjän tietoisesta valinnasta: omien sanojensa mukaan Chydenius halusi tehdä ”punaisten ja mustien lauluista yhtä kauniita” (Chydenius KPL Y 10146). Toisin sanoen emotionaalisen ristiriidan luominen oli sinällään säveltäjän tavoite. Analyytisesti kiinnostavaksi ristiriita muodostuu kuitenkin silloin, kun emotionaalisuus astuu esiin niin vahvasti, että ajatus vieraannuttamisesta alkaa kadota.

Populaarimusiikin näkökulmasta tarkasteltuna ilmiötä voi nimittää ”vuotamiseksi”. Tarkoitaa tällä sitä, että tietyt musiikilliset piirteet ”vuotavat” emotionaalisuutta tavalla, joka ei perimmiltään ollut brechtiläisen etäännyttämisen mukaista. Osaltaan tämä näyttää liittyvän modaalisten ja kromaattisten muunnosointujen käyttöön. Nämä, populaarimusiikissa suhteellisen usein käytetyt keino-arat, eivät olleet lopulta tarpeeksi vahvasti vieraannuttavia elementtejä, vaan olivat vetämässä kuulijaa emotionaalisesti puoleensa.

Toisaalta vuotaminen liittyy trioleiden ja myös bossa novan tyyli-  
piirteiden käyttöön. Etäännyttämisen hengessä trioleja on käytetty esimerkiksi *Gordonissa* ja *Kenraalissa*, kun taas *Ei väkivaltaa* -laulussa tai rakkauslauluissa (*Sinua, sinua rakastan, Laulu kuolleesta rakastetusta*) ne ovat luomassa keskeisesti kappaleiden emotionaalisuutta. Vastaavasti bossa nova oli *Lapualaisopperassa* tyyli muiden rinnalla etäännyttämisen aikaansaamiseksi, *Hurjan Hiljan so-taanlähtö* -kappale on hyvä esimerkki tästä. Näissä yhteyksissä kappaleita nimitettiin tavallisimmin ”lattareiksi”. Toisaalta erityyppi-



nen ja hyvin keskeinen osuus bossa novalla on erityisesti ”taistelulaulujen” hengessä tehtyjen rakkauslaulujen sensibiliateetin luomisessa, kuten edellä tekemäni *Jos rakastat* -kappaleen analyysi osoitti.

Samantyyppistä ristiriitaisuutta on löydettävissä myös laulamista ja laulutavan suhteesta musiikkiin. Olen aiemmin kuvannut laulutavan keskeisiä nimittäjiä, ”kovaa” laulamista ja selkeää artikulaatiota. Näiden piirteiden ei voida katsoa liittyvän suoranaisesti Brechtin estetiikkaan, sillä kuten olen todennut, Brecht ei asettanut laulujen esittämiseksi mitään tiukkoja normeja. Keskeisin periaate oli luoda reflektiivisyyttä suhteessa tekstiin. Brechtin tekstien ja Eislerin musiikin esittäjinä tunnetuiksi tulleiden laulajien, Gisela Mayn ja Ernst Buschin tulkinnoissa ei olekaan kuultavissa ”kovaa laulamista” läpikäyvänä periaatteena. Sen sijaan esimerkiksi Gisela Mayn laulutapa on hyvin monivivahteinen niin dynamiikan kuin äänenvärikin osalta.

Suomessa brechtiläisyyden tulkintahorisontti muodostui kuitenkin erilaiseksi. 1960-luvulla saksalaisen poliittisen kabareen periaatteita *Ylioppilasteatterin* piirissä toimineet taitelijat omaksuivat kuuntelu- ja katselukokemusten kautta vieraillessaan Itä-Berliinissä.<sup>29</sup> Vasta 1970-luvulla laulajat ja näyttelijät opiskelivat Gisela Mayn johdolla. Siten esimerkiksi Korhonen (2000 KPL Y 11056) on katsonut omaksuneensa brechtiläisyydestä ennen kaikkea yleisen periaatteen: ”laulu on ajattelemista”. Tämän mukaisesti tulkinnoissa tuli pyrkiä ”toteavuuteen”. Toinen periaate oli ”omana itsenä oleminen”, joka merkitsi myös kontaktin luomista yleisöön.

Tässä yhteydessä on syytä palata Matti Hyvärisen tulkintaan Kaisa Korhosen äänestä ”huutona”, symbolina ”meille”, syntyvälle taistolaiselle opiskelijaliikkeelle. Hyvärisen tulkintaa on siis tarkennettava siinä mielessä, että ”huudon” symboliikka palautuu 1960-luvulle. Toisaalta siinä ei ollut kysymys yksinomaan retoriikasta, vaan myös ilmaisutavasta. Voimakkaan äänen tavoitteena oli kuulua yli sosiaalisten rajojen 1960-luvun ilmapiirissä. Samalla tavoin

29. Toisaalta Gisela Mayn ja Ernst Buschin levytyksiä tuli myös markkinoille 1960-luvun lopussa (esim. *Lieder*, Ernst Busch. Eterna 8 10014, Gisela May sjunger Brecht. Caprier CAP 1030, Bertolt Brecht songs, Deutsch Grammophon 144035).

kuin ”vieraannuttavien” musiikillisten keinovarojen, esimerkiksi modaalisten ja kromaattisten muunnosointujen, käytöllä, haluttiin myös esitystyylillä osoittaa uuden laulun ”totuudellisuutta”.

Äänen ”järkeä” ja ”raportoivuutta” lisäsi iskelmämusiikille ominaisen vibraton puuttuminen lähes kokonaan ja erityisesti alkuvaiheessa dynamiikan vaihtelun vähäisyys tekstin tulkinnassa. Kovaan ääneen liittyi myös ”pyhyys” (ks. van Leeuwen 1999, 133–136), mikä kävi yksiin ”totuudellisuuden” kanssa. Ylioppilasteatterin laulutapaa onkin jossain yhteyksissä verrattu – lähinnä emotionaalisen latautuneisuuden osalta – herännäisveisuuseen. (Jalkanen 1999.)

Kuitenkin kovaa laulaminen ja sanojen selkeä artikulointi synnyttivät hyvin ristiriitaisia reaktioita. Laulujen joutuminen soittokieltoon esimerkiksi Yleisradiossa kertoo omalta osaltaan vastaanotosta – laulutapa koettiin yleisesti sopimattomana. Sen sijaan nuoren älymystön piirissä laulutavassa koettiin olevan ”älyllisyyden” periaate. Tämä tulee esiin esimerkiksi Jarno Pennasen kommentista, jonka hän esitti vuonna 1970 radio-ohjelmassa 1960-luvun ääni ja vimma:

”Koska se Kaisa Korhonen aloitti? Se oli suuri fanfaari. Silloin minä tosiaankin koin sen jonkinlaisena älyllisenä julistuksena sen äänen. Että nyt on tulossa vapauden vuosikymmen, jokainen saa olla miten tahtoo ja sanoa mitä tahtoo. Minusta tuntui hyvin miellyttävältä ajatukselta, että nyt ruvetaan puhumaan suoraan!” (Pennanen 1970, 12–13)

Siitä huolimatta, että laulutapa manifestoi monille älyllisyyttä, laulajat eivät pystyneet ”häivyttämään” itseään – ja tuskin he siihen edes pyrkivät. Ylipäänsä ”häivyttäminen” on mahdotonta, sillä laulaminen on kaikkein paljastavin ja ilmaisuvoimaisin musisoinnin muodoista. Erityisesti Simon Frith (1996, 191–192) korostaa laulun fyysisyyden kokemisen merkitystä, kuulija usein ikään kuin laulaa laulajan kanssa, asettuu samaan fyysiseen kokemusmaailmaan. Roland Barthesin (1977/90, 295) mielestä tällöin kysymys on lauluäänen ”ytimen” kokemisesta (”grain of the voice”). Se on Barthesille kokemuksen huippu, ”materiaalisen ruumiin puhetta sen äidinkielellä” (”the materiality of the body speaking its mother tongue”).

Barthesin ajattelu sisältää oletuksen, että on olemassa myös laulamista, jossa ”ydintä” ei ole. Kuten Frith (1996, 191–192) toteaa, näkemys on problemaattinen, sillä eri kuulijat reagoivat eri tavoin laulun fyysisyyteen. Lauluäänen ”ytimestä” onkin kysymys enemmän estetiikasta kuin ”objektiivisesti” suoritettavasta vertailusta. Tämä pätee myös uuden laulun fyysisyyden tarkasteluun. Ne nuoren sivistyneistön edustajat, joille ”älyllisyys” ja ”totuudellisuus” oli keskeistä, elivät mukana laulun aggressiivisuutta ja fyysisyyttä. Päinvastaisia reaktioita laulutapa herätti keskeisesti sen vuoksi, että se soti naisartisteista tehtyjä stereotypioita vastaan juuri vahvassa fyysisyydessään. Hyvä esimerkki tästä on Aulikki Oksasen laulutavalle ominainen tremolo.

Jälleen ”vuotokohtia” aggressiiviseenkin ruumiillisuuteen oli synnyttämässä se, että erityisesti uuden laulun rakkauslauluihin liittyi vahvasti minä-diskurssi, toisin sanoen laulaja asettui kertomaan ikään kuin omista kokemuksistaan ja tunteistaan. Populaarimusiikissa minä-diskurssi implikoi vahvasti emotionaalista sitoutumista (ks. Frith 1996, 184–185), mikä siis jälleen asettui helposti ristiriitaan brechtiläisen etäännyttämisen kanssa.

Samalla tavalla musiikillisen materiaalin ja laulutavan välille syntyi helposti vuotokohtia. Kuten edellä olen todennut, musiikki oli emotionaalisesti kiehtovaa ja mukaansatempaavaa, mutta esitystapa asettui emotionaalista sitoutumista vastaan tai ainakin asetti kuulijan ristiriitaiseen tilanteeseen. Erityisesti tämä piirre tulee esille vuosikymmenen lopussa, kun musiikissa vieraannuttaminen tiukassa brechtiläisessä mielessä jää taka-alalle.

En kuitenkaan tarkoita tällä sitä, että *Ylioppilasteatterin* laulajien laulutapaa tulisi pitää virheellisenä tai vääränä tai että musiikin ”vuotaminen” olisi nähtävä negatiivisena piirteenä. Päin vastoin nämä ristiriidat ovat nähdäkseni analysoimani musiikin voima.

## Uuden laulun minimalismia

### Tapio Lipponen ja Muksut

Laulu- ja soitinkvartetti *Muksujen* syntyminen juontaa juurensa uuden runoilijapolven esiinmarssiin 1960-luvun puolivälissä. Yhtyeen keulahahmona ja säveltäjänä toimi Tapio Lipponen, jonka tutustuminen erityisesti Brita Polttilan ja Arvo Turtiaisen suomentamiin Bertold Brechtin runoihin oli merkittävä alkusysäys säveltämiselle (Lipponen 1994, myös 1999). Toiminta lauluyhtyeessä ei kuitenkaan ollut hänelle uutta, vaan Lipponen kuului 1960-luvun alussa *Kukonpoikiin*, joka esitti kansanlauluja ja iskelmiä jazz-vaikutteisoin sovituksin. Kuitenkin vuonna 1965 perustettu *Muksut* erottui täysin radion ”aamukahviviihteestä”. Toisaalta myös yhtyeen suhde Helsingin *Ylioppilasteatterin* piirissä syntyneisiin protestilauluihin oli etäinen. Sen sijaan *Muksujen* lähtökohta oli eräänlaisen suomalaisen chanson perinteen luominen; vuonna 1966 Tapio Lipponen arveli että juuri chanson tulisi seuraamaan folkia ja protestilaulua (Susiluoto 1966).

Jos tekstikeskeisyys omaksuttiin chansonista, niin muita musiikillisia vaikutteita yhtyeen musiikkiin suodattui suomalaisesta kansanmusiikista, jazz- ja pop-iskelmästä sekä erityisesti bossa novasta. Kuitenkin *Muksujen* laulut eroavat toisistaan luonteeltaan ja keinovaroiltaan hyvinkin paljon. Repertuaariin kuului pop-kappaleita, kuten Eurovision laulukilpailujen Suomen esikarsintaa varten tehty *Pilvet*, tavalla tai toisella ”kantaaottavia” lauluja (*Vanhukset keljut*, *Kaktus*, *Sardiinipurkittajien laulu*, *Kristian*) sekä lyyrisiä rakkauslauluja (*Minä soitan sinulle illalla*, *Niin kuin vierasta maata*, *Pienen pieni*).

Osa yhtyeen musiikista liittyy kahteen radiokabareeseen, *Jublinut Suomi* -kabareeseen (1967) ja *Lyyriikkiin* (1968). *Lyyrikin* musiikkia julkaistiin myöhemmin Otavan kirjallisena äänilevynä *Kotiainen elämänmuoto* (OTA LP 71, 1970). Tämän lisäksi *Muksujen* musiikkia julkaistiin äänilevyillä *Viisumi keväästä syksyyn* (OT-LP 421966, 1967), *Olé – Finlandia* (Tammen kirjallinen äänilevy 6, 1968) ja *Pienen pieni* (OTA LP 67, 1969). Radio- ja tv-esiintymisten lisäksi *Muksut* tekivät myös joitakin kiertueita pääkaupunki-

seudun ulkopuolelle. Yhtyeen ensimmäiseen kokoonpanoon kuuluivat Anu Toiviainen, Tapio Lipponen, Pekka Mäkinen ja Seppo Porkka. Myöhemmin mukaan liittyi Inga Hinnerichsen ja myös Sinikka Sokka esiintyi muutaman kerran yhtyeen kanssa. Tapio Lipponen soitti yhtyeessä kitaraa ja pianoa, Seppo Porkka bassoa, Pekka Mäkinen trumpettia ja Inga Hinnerichsen kitaraa.

Olen seuraavaa analyysiä varten valinnut noin kuusikymmentä kappaletta Muksujen tuotannosta eli käytännössä ne, jotka ovat CD:llä *Muksujen kootut laulut*.<sup>1</sup> Myös kappaleiden muodon ja sovitusten analyysi perustuu tähän aineistoon.



Muksut: Tapio Lipponen (vas.) Seppo Porkka, Inga Hinnerichsen ja Pekka Mäkinen. Suomen Jazz & Pop arkisto.

## *Muoto*<sup>2</sup>

Tapio Lipposen säveltämien laulujen muotorakenteet ovat hyvin vaihtelevia samaan tapaan kuin Chydeniuksen musiikissa. Koska tekstit eivät juuri noudata runomittoja ovat säkeet, lausekkeet ja taitteet usein epäsymmetrisiä ja niitä täydennetään esimerkiksi instrumenttivälikkein. Pyrkimyksiä soveltaa populaarimusiikin standardimuotoja, kuten 32-tahtista AABA-rakennetta tai iskelmämu-

1. SIBCD6).

2. Kappaleiden analyysissä en ole kiinnittänyt huomiota introihin.

siikin säkeistö-kertosäe –muotoa, ei juuri esiinny. Selkein poikkeus on *Silmät silmiä* -kappale, joka on muodoltaan verse-AABA. Kappaleet ovat keskimäärin melko lyhyitä ja tuokiokuvamaisia ja ne siinä mielessä poikkeavat selkeästi Kaj Chydeniuksen lauluista.

Lyhyimmillään kappaleet rakentuvat säeryhmistä: *Pienen pieni* (abb) ja *Viisumi keväästä syksyyn* (a:bc:). *Kerronko mitä sai sotilaan vaimo* rakentuu puolestaan säeparista (ab) ja a-säkeen hieman muunnellusta kertauksesta. Parillisia lausekkeita ovat *Jokaiselta jotakin* (abcd), *Balladi valkoisesta pääskystä* (aba'c), *Liisankadulla* (aba'a) ja jonomainen (abb'b'cc) *Opettajattaren laulu*.

Sikermärakenteita ovat esimerkiksi *Niityllä missä sirkat soi* (AB), *Ennen nousi mettästä ne* (AB), *Kristian* (AB) ja *Histria* (:A:B). *Niin kuin vierasta maata* on puolestaan jonomainen (AA'). Muista muotorakenteista on hyvä esimerkki edellä mainittu verse-AABA -muodolle rakentuva *Silmät silmiä*. Chydeniuksen musiikille tyypillisiä jonomaisia sikermärakenteita on löydettävissä selkeimmin protestilauluiksi luokiteltavista lauluista kuten *Vanhukset kelyt* (ABCC'), *Minun mummoni* (AAABA') ja *Kaktus* (ABC).

Laulut ovat useimmiten läpisävellettyjä. Kuitenkin joidenkin kappaleiden säerakenteissa on havaittavissa kaavamaisuutta ja säesekevenssitekniikkaa. Ne ovat tyypillisimmin kappaleita, jotka on ”tarkoituksellisesti” tehty pop-kappaleiksi tai parodioiksi. Ensin mainitusta on hyvä esimerkki Eurovision laulukilpailujen esikarsintaa varten tehty *Pilvet*, jossa A-taitteen (kokonaisrakenne AB) säerakenne on aabb'c. Vastaavasti esimerkiksi *Opettajattaren laulun* ”jankaavan” säerakenteen esikuvana lieenee koululaulu.<sup>3</sup>

## Melodia

Laulujen melodialinjat rakentuvat pitkälti samaan tapaan kuin Chydeniuksen musiikissa: diatoninen ja tonaalinen, välillä tanssisävelmien (valssi, polkka jenkka) kolmisointukulkuja muistuttava motiivinen aines yhdistyy konkreettiseen tai rakenteelliseen säveltois-

3. Vastaavaa kaavamaisuutta on löydettävissä mm. kappaleista *Emilia ja Suomi*, *Kaktus* ja *Niityllä missä*.

toon. Kuitenkin kappaleet rakentuvat toisiinsa nähden hyvinkin eri tavoin tekstien luonteen mukaan.

Hyvä esimerkki kansanlaulun sävyjä omaavasta<sup>4</sup> – ”uusyksinkertaisesta” – melodiasta on *Liisankadulla*. Myös *Balladi*-, *Pienen pienen*- ja *Niityllä missä sirkat soi* -kappaleista on löydettävissä samantyyllisiä kansanlaulunomaisia piirteitä. Välillä säveltäjä asettaa tuttuja, ”yksinkertaisia” melodiaformuloita leikittelevästi, jopa parodisesti, vastakkain komplisoidumman materiaalin kanssa. Tämä on nähtävissä esimerkiksi *Miksi lähdit luotani* ja *Lunta pihlajassa* -kappaleista. Viimeksi mainittu, jossa lastenlaulun omaista alkua seuraa ekspressiivinen, vapaatonaalinen melodia, erottuu kuitenkin säveltäjän muusta tuotannosta selkeästi. (Nuottiesimerkki 1)

San. Hannu Salama

Lun - ta pih - la - jas - sa, jou - lu - kuu ja perjan - tai

lun - ta pih - la - jas - sa räys - tään al - la au - to

ren - kaat ly - tys - sä ja pel - ti - ä ja ku - raa

Val - ke - us on tul - lut

täl - lek - kin pi - hal - le

Nuottiesimerkki 1. Lunta pihlajassa, Tapio Lipposen nuottikokoelma

4. Jälleen taustalla on ennen kaikkea tyyppikansanlaulu (Mustakallio 1986).

Bossa novaan viittaavaa säveltoisteisuutta kappaleissa on jonkin verran, kuitenkin piirre ei tule yhtä selkeästi esille kuin Chydeniuksen kappaleissa. Poikkeuksia ovat bossa novan tyylipiirteitä kokonaisuudessaan noudattamaan pyrkivät kappaleet, kuten *Tositapahtumia ja Botanistin bossis*. Myöskään Kaj Chydeniuksen sävellyksille ominaista ”hätkähdyttävää” kromatiikkaa Lipposen kappaleissa ei ole. Tonaalisia melodialinjoja värittää vähäinen appogiaturatyyllittely samoin kuin Chydeniuksella ja joissain tapauksissa pidätyksiä ei jazziskelmille ominaiseen tapaan pureta. Näitä piirteitä on erityisesti kappaleissa *Viisumi keväästä syksyyn*, *Niityllä missä* ja *Silmät silmiä*. (Nuottiesimerkki 2)

San. Pirkko Jaakola

Puis - tos - sa kul - ke - vat kä - sik - käin sor - met nuo - ret ja ra - kas - tu - neet tääl - lä

Am7 D9 GMaj7 E7(b9) Am7 D9 GMaj7 E7(b9)

Nuottiesimerkki 2. Silmät silmiä, Tapio Lipposen nuottikokoelma

Melodiapiirteiden osalta Kaj Chydeniuksen ja Tapio Lipposen säveltämiä lauluista on siis löydettävissä yhteneväisyyksiä. Kuitenkin Lipposella kappaleet eroavat suuresti toisistaan ja käytetyt musiikilliset elementit vaihtelevat kappaleen luonteen mukaan. Esimerkiksi *Liisankadulla*-kappaleen ”uusyksinkertaisuus” synnyttää kansanlaulunomaisia sävyjä, kun taas *Lunta pihlajassa* on, kuten edellä totesin, lyyrinen tuokiokuva, jonka yhteyksiä muuhun uuden laulun tematiikkaan on äkkipäätään vaikea vetää.



## Harmonia

Myös kappaleiden harmoniaratkaisut vaihtelevat kappaleesta toiseen. Ääripäinä ovat parille soinnulle rakentuvat laulut ja jazzin nelisointuharmonia. Ensin mainitusta hyvä esimerkki on *Sotilaan vaimo*, joka rakentuu ensimmäisen ja viidennen sointuasteen varaan. Vaikka perustehoille, I, IV ja V, rakentuva harmonia yhdistyneenä populaarimusiikissa yleisesti käytetyille ii, vi ja luonnollisen mollin VII -asteille on suhteellisen yleinen<sup>5</sup>, myös mutkikkaampia soinnutusratkaisuja on löydettävissä.

Tyypillistä on, että säveltäjä pyrkii häivyttämään sävellajituntumaa bossa novaan ja jazz-musiikkiin viittaavin soinnutusratkaisuin. Kuitenkaan kovin systemaattisesti esimerkiksi Antonio Carlos Jobimin musiikin harmoniset piirteet eivät tule kappaleissa esiin. Modaalisten muunnosointujen, kuten duurimuotoisen supertoonikan ja mollimuotoisen dominantin, samoin kuin puolissävelsuhteisten sointukulkujen käyttö ovat yleisimpiä keinovaroja. Hyvä esimerkki tästä on *Tositapahtumia*-kappale: jo kappaleen introssa on nähtävissä näitä bossa novalle ominaisia harmoniaratkaisuja. Sen alussa on II-asteen modaalinen ja tonaalinen sointu peräkkäin ja kappale sisältää myös sekuntisuhteisen sointukulun (Nuottiesimerkki 3).<sup>6</sup>

F: (huilu) San. Juhani Peltonen



Ke vät koh- ta

Nuottiesimerkki 3. Tositapahtumia (intro), Tapio Lipposen nuottikokoelma

5. Esimerkiksi Liisankadulla, Arkeologi, Mr Pepysin laulu naisista, Pienen pieni, Kaktus

6. Samantyyppistä soinnutusta on löydettävissä myös esimerkiksi *Minun mummoni* -kappaleesta.

San. Pentti Saarikoski

F:

Kal - li - o - ta ja sil - taa niin kuin yk - si - näis - tä

il - taa jo - ka tuok - suu kir - joil - le

Nuottiesimerkki 4. Niin kuin vierasta maata, Tapio Lipposen nuottikokoelma  
San. Anselm Hollo

Fm:

O - saat kir - joit - taa o - saat lu - ke - a o - saat

kä - vel - lä o - saat tu - ke - a o - saat

Runoil - la ki - roil - la nau - raa it - ke - ä huu - taa kai - vaa

hau - to ja takoa rau - to ja rakas - taa - kin eh - kä

Nuottiesimerkki 5. Osaat, Tapio Lipposen nuottikokoelma

Sen sijaan hieman toisentyypinen esimerkki duurimuotoisen supertoonikan käytöstä on löydettävissä *Niin kuin vierasta maata* -kappaleesta. Siinä kromaattinen melodialinja saadaan aikaan väli-dominantein ja asettamalla II-asteen modaalinen ja tonaalinen sointu peräkkäin. (Nuottiesimerkki 4)

Joissakin kappaleissa on pop-musiikille ominaisia harmoniapiirteitä (ks. Moore 1992, 89), esimerkiksi I-VI-IV-V-progressio aloittaa *Viisumi keväästä syksyyn* kappaleen. Väli-dominanttiketjut ovat puolestaan tyypillisiä sellaisille lauluille kuten *Silmät silmiä*, *Niin kuin vierasta maata*, *Niityllä missä sirkat soi*, *Pilvet ja Kaktus*.

Joidenkin kappaleiden soinnutusratkaisuja voidaan tulkita ”kansanomaisuuden” ja ”viihteellisyyden” asettamisena rinnakkain. Esimerkiksi *Osaat* -kappaleessa A-taitteen kepeä, kansanomainen ”jenkka” kontrastoituu B-osan laskevan sekuntisuhteisen harmonialinjaan ja sitä seuraavaan lyhyeen modulaatioon dominattisävellajiin (Nuottiesimerkki 5).

Niin ikään kadenssirakenteet vaihtelevat kappaleesta toiseen. Pääsääntöisesti säveltäjä käyttää täyskadensseja. Joitakin epätypillisiä kadensseja on kuitenkin joukossa, erityisesti säveltäjä näyttää mieltyneen – jälleen lähinnä bossa novaan viittaavaan – I-II-I -kadenssiin. (Nuottiesimerkki 6)

San. Pentti Saarikoski

Nuottiesimerkki 6. *Niin kuin vierasta maata*, Tapio Lipposen nuottikokoelma

## Rytmi

Chydeniuksen lauluille tyypillisiä tahtilajien muutoksia Lipponen ei käytä. Kuten edellä on tullut ilmi, on suuri osa Lipposen säveltämistä kappaleista lyhyitä, tietyllä tavalla kansanlaulunomaisia, säeparien kertaukseen perustuvia tai esimerkiksi lausekkeen mittaisia. Melodiarytmi elääkin näissä vapaasti, vaikka tangoon (ja miksei beguineen tai bossa novaankin) viittaava synkopointi (”keskipitkä”) yhdistyneenä tanssilaulun rytmipiirteisiin esimerkiksi daktyyleihin on varsin yleinen. Joistakin kappaleista on löydettävissä myös hienoista afroamerikkalaista vaikutusta kuten suffle-rytmiikkaa *Lii-sankadulla* -kappaleesta. Näiden rinnalla Lipposen tuotantoon kuuluu myös selkeämmin populaarimusiikin muotokaavoille (valssi, jenkka tai tango) rakentuvia lauluja<sup>7</sup>.

## Laulutapa ja sovitus

Lipposen (haastattelu 1999) mukaan laulusovitukset syntyivät tavallisesti yhteistyönä harjoitustilanteissa. Laulutavan osalta hän mainitsi yhdeksi esikuvakseen *Four Fresmen* -yhtyeen erityisesti *Kukkonpoikien* aikana. Kuitenkaan *Muksut* eivät tavoitelleet varsinaista jazz-lauluyhtyeen sointia ja fraseerausta, vaikka näitä piirteitä on kuultavissa joistakin kappaleista (*Viisumi keväästä syksyyn*, *Tule luokseni*, *Sitä se on*). Sen sijaan Lipponen (2000, 147) on nimittänyt yhtyeensä sointikuvaa ”blokkisaundiksi”, toisin sanoen äänten asetelu on ahdas. Toisaalta laulutapa vaihteli kappaleiden luonteen mukaan, bossa novasta ja jazzista vaikutteensa ottanut laulu on soinniltaan pehmeä, kun taas esimerkiksi *Pääskysessä* tavoitteena oli perinteisempi kuorosointi.

Laulujen sovituksesta on myös syytä nostaa esiin tiettyjä piirteitä. Instrumentit ovat yleensä sovituksissa taustalla, mutta erityisesti ohut-sointinen, hieman alavireinen ”roikkuva” trumpetti, on keskeinen osa *Muksujen* sointia. Tiettyjä vaikutteita sovitukseen ja soitinnukseen on omaksuttu bossa novasta, erityisesti Antonio Carlos

7. Esimerkiksi *Vanhukset Keljut*, *Emilia ja Suomi*, *Opettajattaren laulu*, *Sardiininpurkitajien laulu*, *Osaat*.

Jobimin kappaleiden orkesterisovituksista. Tämä on kuultavissa parhaiten kappaleissa *Tositapahtumia* ja *Viisumi keväästä syksyyn*. Ensin mainitussa huilun lisääminen soittimistoon, jälkimmäisessä pianon askeettinen soolo, samoin kuin pehmeä, intiimiyttä tavoitteleva laulutyylä ovat selkeitä vaikutteita bossa novasta. 1960-luvun loppupuolella syntyneitä kappaleita (erityisesti *Kotimainen elämämuoto* -kabareen) sovitettiin myös jousiorkesterille. Sovitukset nousivat nyt kuitenkin pääsääntöisesti viihdeorkesteriformaattia, eikä Chydeniuksen musiikille ominaisia bossa nova -taustoja kappaleissa ole.

### *Lyyrinen protestilaulu*

Muksujen tuotantoa on varsin vaikea tematisoida samoin kuin tein Chydeniuksen säveltämien kappaleiden analyysin yhteydessä. Kappaleita on vähemmän, ja monet niistä syntyivät ilman yhteyttä kabareeseen. Ne kuitenkin miellettiin 1960-luvulla protestilauluiksi, vaikka saksalainen agit prop sen enempää kuin folk ei juuri tule näkyviin itse musiikissa. Kokonaisuudessaan kappaleet ovat, kuten edellä olen todennut, tuokiokuvamaisia ja tietyllä tavalla chanson-perinteeseen pohjaavia. Tarkastelen seuraavassa yksityiskohtaisemmin neljää erilaista Lipposen *Muksut* -yhtyeelle säveltämää kappaletta ja sitä, miten erilaiset musiikilliset ainekset nivoutuivat kappaleissa toisiinsa. Lisäksi pohdin, miten näiden yhteen nivoutumisen voidaan nähdä olevan yhteydessä ajan yhteiskunnallisuuteen, kantaaottavuuteen ja toisaalta erilaisten affektien ja emotioiden esille tuomiseen. Toisin sanoen hahmottelen jälleen artikulaatioiden rakentumista.

### **Kansanlaulun metamorfoosi: *Liisankadulla* ja *Viisumi keväästä syksyyn***

Molemmat laulut perustuvat Pentti Saarikosken tekstiin ja ne julkaistiin Otavan kirjallisena äänilevynä, *Viisumi keväästä syksyyn*, vuonna 1967. *Liisankadulla*-kappaletta voi luonnehtia urbaaniksi kan-

sanlauluksi: sanat ovat kaupunkifolklore. Ne perustuivat porarin kertomukseen, jonka Saarikoski oli kuullut työläiskapakassa (Lipponen 1994, 9). Niin kappaleen muotorakenteella (lauseke: intro - ab aa') kuin ensimmäisten säkeiden melodialla kolmisointukulkuineen voidaan katsoa haettavan ”kansanlaulun” estetiikkaa, vaikka taustalla ovat, kuten aiemmin olen todennut, 1800-luvun lopun tanssilaulut. Säestyksessä 2. ja 4. iskun korostaminen synnyttää konnotaation humpppaan, vaikka kappaleen tempo on hidas. Kappaleen harmonia rakentuu kvinttisukuisille soinnuille, mutta b-säkeessä sovituksen ”blokkisointi” ja jazzvaikutteet (noonisointu) luovat kappaleeseen pehmeyttä, jazzmaisuuutta – juuri kansanlaulunomaisuutta, tai kansanomaisuutta, vastaan. (Nuottiesimerkki 7)

San. Pentti Saarikoski

Nuottiesimerkki 7. Liisankadulla, Tapio Lipposen nuottikokoelma

*Viisumi keväästä syksyyn*, joka on ehkä yksi tunnetuimmista Lipposen kappaleista, on myös tietyssä mielessä kansanlaulunomainen, vaikka kappaleessa on selkeitä vaikutteita myös bossa novasta. Muodoltaan kappale on laajennettu lauseke a:bc: ja kappaleen sävellaji on luonnollinen e-molli.

Kappaleen intro synnyttää pop-kappaleen vaikutelman I-VI-IV-V sointukulullaan ja bossa novaan viittaavalla iskutuksellaan. Kappaleen ensimmäisen säkeen kvintti- ja kvarttihypyt voidaan tulkita pyrkimyksiksi luoda kansanlaulunomaisia sävyjä, johon b- ja c-sä-

Em: San. Pentti Saarikoski

1. Mi-nä  
2. Mi-nä

Em6 F#9 Am6 B9 Am6 B7  
soi-tan si-nul-le il-lal-la täs-tä kyl-mäs-tä maa-il mas-ta mi-nä  
o-do-tan si-nu-a sil-mät au-ki saat vii-su-min kevääs-tä syk-syyn

o-do-tan ly-hyt-tä ke-sää lu-mi ka-toil-la on  
o-do-tan si-nu-a o-dotan lu-mi ka-toil-la on

Nuottiesimerkki 8. Viisumi keväästä syksyyn, Tapio Lipponen nuottikokoelma

keiden harmonialtaan ”jazzmaisesti” tyylitelty melodia luo vastapainoa. (Nuottiesimerkki 8)

Vahvasti bossa novaan viittaa myös kappaleen pianovälike, jossa Lipponen soittaa kappaleen melodiaa yhdellä kädellä vapaasti fraseeraten. Vaikutelma on hieman samantapainen kuin Antonio Carlos Jobim kappaleessa *Chega de Saudade* (Verve Records 823011-1).

Voidaan siis sanoa, että Lipponen lähti luomaan chanson-perinnettä pitkälti kansanlaulunomaisuus lähtökohtanaan. Kuitenkin tanssisävelmät ja tyyppikansanlaulut kokivat eräänlaisen metamorfoosin, kun niihin yhdistyi populaarimusiikin, jazzin ja bossa novan aineksia. Kuitenkin pyrkimys kansanlaulunomaisuuteen säilyi kappaleissa vahvana populaarimusiikin vaikutteista huolimatta. Juuri tämä merkitsi erilaista estetiikkaa verrattuna esimerkiksi Ylioppilasteatterin alkuvaiheen protestilauluihin, joissa tavoitteena oli musiikillisten elementtien vastakkainasettelu. Kertovuuden tilalla oli estetiikka, jota voi luonnehtia minimalistiseksi, ”taloudelliseen” ja implisiittiseen ilmaisutapaan pyrkiväksi.

Minimalismi musiikillisen tyylikauden nimittäjänä liitetään 1960-luvun lopulle Steve Reichin ja Philip Glassin musiikkiin. Minimalistisen estetiikan taustalla on myös John Cagen musiikkifilosofia, jossa keskeinen lähtökohta oli sanoutua irti musiikin kontrolloimisesta. Cagelaisen ajattelutavan kanssa käy yhteen minimalistien pyrkimys sanoutua irti musiikin ajallisesta jaksottelusta ja kertomuksellisuudesta. Tästä merkkeinä voidaan pitää erityisesti toistoa ja a-temporaalisuutta. (ks. Tarasti 1990; myös Richardson 1995.)

Kovin yksiselitteisesti minimalismin käsitettä ei Lipposen musiikkiin voi liittää, mutta eräänlaisena minimalistisena piirteenä voi pitää kertautuvien tai vain vähän muuntuvien melodiamotiivien käyttöä. Tämä tulee esille esimerkiksi *Opettajattaren laulussa* ja *Lunta pihlajassa* -kappaleissa.

Aulikki Oksasen tekstiin perustuva *Opettajattaren laulu* on kokonaismuodoltaan jonomainen lauseke (ab b'b' cc) ja sen sävellaji on D-duuri. Minimalismin henkeä, hieman ehkä Erik Satien musiikkiakin muistuttavasti, tuo kappaleeseen toisessa ja kolmannessa säeparissa toistuvat melodiamotiivit, toisessa säeparissa (a)-h-d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>-a ja kolmannessa säeparissa polveileva kulku (fis<sup>1</sup>)-a<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>-a-h-d<sup>1</sup>. Melodiaa tukee harmonian ”yksinkertaisuus”: välillä harmonia-taustan muuttumattomuus, välillä kertautuvat I-IV ja III-II -sointuvaihdokset. (Nuottiesimerkki 9)



San. Aulikki Oksanen

D:

On ik - ku - nan al - la maa - il - man ra - ja  
ei saa - vu ul - jas rat - sas - ta - ja.  
Ei au - ta her - ra ei kart - ta pallo kas

Nuottiesimerkki 9. Opettajattaren laulu, Tapio Lipposen nuottikokoelma

## Lyyrisyydestä narratiivisuuteen

Kuitenkin myös Lipposen tuotannosta on löydettävissä piirteitä, jotka viittaavat selkeästi ”vieraannuttamiseen” ajan tavan mukaisesti eli eri tyylivaikutteiden asettamiseen vastakkain. Yksi esimerkki tästä on Jorma Ojaharjun tekstiin perustuva *Jokaiselta jotakin*. Kappale on lausekkeen mittainen (intro ab cd) ja se rakentuu E-miksolyydille asteikolle. Kappaleessa keskeisessä asemassa on lyhyt toistuva melodiamotiivi. (Nuottiesimerkki 10).

San. Jorma Ojaharju

♩. 88

Sa - ta - ma ja sen köyhät juo - pot jät - kät on pa - ra - tii - si e - teen - päin  
pyr - ki - väl - le mie - hel - le ti - li - kuit - ti vas - tik - keeks ja mi - nä kyl - lä lai - naan  
o - tan to - sin pie - nen ko - ron jo - kai - sel - ta jo - ta - kin

Nuottiesimerkki 10. Jokaiselle jotakin, Tapio Lipposen nuottikokoelma

Sitä värittää introssa ja ensimmäisessä säeparissa impressionistinen sointublokki V-III-bVII. Jälkimmäisessä säestys muuttuu ”hakaavaksi”, ”humppaa” muistuttavaksi. Tämän vaikutelman synnyttää erityisesti säestyksen takapotku ja vaihtobasso. Tyylinmuutos synnyttää brechtiläisen vaikutelman: kepeä tanssisävelmä korostaa irvokkaasti sataman elämän kovuutta.

Muutamat Lipposen 1960-luvun lopulla säveltämistä lauluista ovat muodoltaan laajempia ja siten lähempänä Chydeniuksen musiikkia. Niissä sanoitus on kantaaottava, mutta musiikilliset ainekset eivät synnytä kontrasteja tai pyri ”hätkähdyttämään”.

Yksi tämäntyyppisestä kappaleista on Lassi Sinkkosen tekstiin perustuva *Kactus*. Kappale on jonsikermä (ABC) ja sävellaji vaihtuu siinä taitteittain F-duurista Dm:n kautta D-duuriin. Kappaletta voi luonnehtia muotorakenteeltaan samaan tapaan narratiiviseksi (tai eeppiseksi) kuin Chydeniuksen kappaleita. Taitteiden säerakenteissa on kaavamaisuutta ja ”kertovuutta” luo säveltoisto. Harmoniassa ei ole suuria yllätyksiä: kappaleen A-taite rakentuu kvinttikierron varaan, myös melodia on tonaalinen. C-taitteessa viidennessen asteen modaalinen muunnosointu värittää tekstiä (elämänarvoja) samaan tapaan kuin Chydeniuksen musiikissa. (Nuottiesimerkki 11)

San. Lassi Sinkkonen

Suo - mi Suo - me-ni maa, si - tä mi-nun tu-lee ra-kas - taa. sen

e - lä-män ar - vo-ja puolus - taa hei, Suo - mi Suo-me-ni maa.

Nuottiesimerkki 11. Kactus, Tapio Lipposen nuottikokoelma

## "Kirjallista" populaarimusiikkia – laulujen sisältämistä artikulaatioista

*Tapio Lipposelle* ja *Muksut* -yhtyeelle runotekstit tarjosivat erilaisen lähtökohdan kuin esimerkiksi *Ylioppilasteatterin* taiteilijoille. Lähtökohdana kappaleissa ei ollut niinkään kantaaottavuus, vaan tekstin monitasoinen esilletuonti. Ajan rakkauslauluille syntyi vastineeksi rakkauslaulu, jossa yhdistyi suomalainen perinne ja uudet musiikkiainekset. "Kansanlaulun" tuokiokuvamaisuus edusti "perinnettä", joka artikuloitui moderniin, kaupunkilaiseen elämänasenteeseen ("uudet/vieraat musiikkivaikutteet").

Myös tässä yhteydessä on mahdollista puhua etäännyttämisestä. Etäännyttäminen ei kuitenkaan perustunut suorasukaiseen kontrastoimiseen, kuten Kaj Chydeniuksen musiikissa, vaan refleksiivisyyteen: tekstien "kantaottavuus" syntyi ennen kaikkea siitä, että niissä kuvattiin arkipäivää tai käytettiin arkipäivän kieltä. Tekstien kanssa refleksiiviseen suhteeseen asettuvat musiikilliset piirteet, "kansanlaulunomaisuuden" ja viihdemusiikin, erityisesti bossa novan tyylipiirteiden yhdistäminen. Myöskään laulutapa ei kontrastoi musiikillisten aineiden kanssa, vaan säilyy pehmeän jazzmaisenä lähes kaikissa esityksissä.

Kuitenkin reflektoinnin kohteena oli eittämättä populaarimusiikki, sillä olihan näissä kappaleissa kysymys nimenomaan vaihtoehtojen luomisesta ajan populaarimusiikille. Vaikka populaarimusiikin "kaupallisuuden" tai "sisällöttömyyden" kritiikkiä Lipposen kappaleista ei suoranaisesti tule esille, niin tähän säveltäjä varmasti pyrki kaunokirjallisilla teksteillä ja eklektisellä sävellystyylillä. Kuitenkaan jälleen kysymys ei ole yhtä voimallisesta kritiikistä kuin esimerkiksi *Ylioppilasteatterin* musiikissa. Toisaalta tästä samasta syystä Lipposen musiikin yhteydessä ei voida puhua "vuotamisesta" samassa mielessä kuin Chydeniuksen musiikissa. Eronteko populaarimusiikkiin ei ollut niin vahvaa, että populaarimusiikin "emootioissa eläminen" olisi erityisesti korostunut.

Kuitenkin, kuten edellä on käynyt ilmi, Lipposen tuotantoon kuului erityisesti 1960-luvun loppupuolella kappaleita, joissa etäännyttäminen syntyi brechtilaisten keinovarojen avulla.

## Populaarimusiikin avantgardea: Mauri Antero Numminen, Orgiastic Nalle Puh Big Band ja Suomen talvisota

M. A. Numminen sijoittuu ”korkean protestin” liepeille, vaikka ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin välisen rajankäynnin estetiikka muodostui hänellä hyvin erilaiseksi kuin esimerkiksi *Helsingin Ylioppilasteatterin* piirissä toimineille taiteilijoille.

Muusikonuransa M. A. Numminen aloitti soittamalla jazzia Someron yhteiskoulun kouluorkesterissa. 1960-luvun alussa hän toimi myös lyhyen aikaa sijaisrumpalina Unto Monosen yhtyeessä. Numminen ei vielä tässä vaiheessa omien sanojensa mukaan tuntenut kiinnostusta tanssimusiikkia kohtaan. Se heräsi vasta 1960-luvun puolessavälissä, jolloin Helsingin yliopiston sosiologian opiskelijat, erityisesti Pekka Gronow, alkoivat aktiivisesti kirjoittaa populaarimusiikista, niin rockista kuin iskelmistäkin, sosiologisesta näkökulmasta. (Numminen 2000, KPL Y 11058.)

1960-luvun alkupuolella Numminen oli aktiivisesti mukana pääkaupunkiseudun happening- ja avantgarde-kokeiluissa (ks. Numminen 1999). Hän olikin siirtämässä suomalaisen ns. radikaalin avantgarden eli happening -linjan kokeilevuutta ja vallitsevista arvokategorioista piittaamattomuutta populaarimusiikkiin. Aluksi tavoitteena oli ärsyttää vanhan polven älymystöä, mutta varsin pian avantgardistisuus muuttui luonteeltaan karnevalistisemmaksi: jos ”radikaali” avantgarde taiteen ”norsunluutornien” purkamisen lisäksi antoi mahdollisuuden purskahtaa nauruun juhlallisen ”Taiteen” estradeilla, oli Numminen yhdessä *The Orgiastic Nalle Puh Big Band* orkesterinsa kanssa valmis purskahtamaan nauruun missä tahansa.

*Nalle Puh* -orkesteri syntyi Pekka Gronowin vetämän *Akateemisen jazzkerhon* liepeillä vuosien 1963 ja 1964 vaihteessa ja sen tarkoituksena oli luoda jazzin piiriin vastaavanlaista avantgardea kuin mitä taidemusiikin alueella tuona aikana tehtiin. Ajan henkeä kuvastaa hyvin se, että yhtyeeseen pääsyn kriteerinä ei ollut niinkään taito, vaan halu soittaa. Tästä huolimatta kysymys ei ollut harras-

tajaorkesterista, vaan yhtyeeseen kuului myös ajan tunnettuja jazz-muusikoita (esim. Teppo Hauta-aho, Pekka Pöyry, Stanley Lindroos, Seppo Paakkunainen, Pekka Sarmanto). Yhtyeen omaleimainen ”avantgardistisuus” tuli esille esimerkiksi siinä, että yhtye soitti opiskelijoiden tanssi-illoissa tunnin mittaisia kappaleita. (Numminen 2000, KPL Y 11058.)

Avantgardea – kuitenkin edelliseen verrattuna enempi länsimaisen taidemusiikin piiriin kuuluvaa – heijasteli myös Nummisen suunnittelema ”laulukone”. Se oli laite, joka muunsi mikrofonin tulleen lauluään. Laulukoneellaan Numminen osallistui akateemisen kulttuurikilpailun yksinlaulusarjaan vuonna 1964. Seuraava askel tästä oli *Sähkökvartetti*, Nummisen yhdessä Erkki Kurenien kanssa rakentama ”esisyntetisaattori”. Siihen kuului mm. ”sähköviulu” ja ”sähkörumpu”. Lisäksi laulajan mikrofonin oli kiinnitetty erilaisia äänen särkemiseen tarkoitettuja piirejä. Ehkä tunnetuin *Sähkökvartetin* esiintyminen tapahtui Bulgariassa, Sofian nuorisofestivaaleilla, jossa yleisö pakeni korviaan pidellen paikalta. (ks. Bruun & al. 1998, 153–154.) Konsertti-instituution kritiikkiä ja sävelen ja hälyn kontrastointia avantgarden hengessä kuvasi myös *Sähkökvartetin* esittämä yli tunnin kestävä teos *Kaukana väijyy ystäviä*, joka esitettiin myös Vanhan valtauksen iltana vuonna 1968.

*Orgiastic Nalle Puh Big Band* tarjosi kappaleitaan levytettäväksi Toivo Kärjelle, joka ei kuitenkaan pitänyt niitä tarpeeksi kaupallisina (Numminen 2000). On mahdollista kysyä, oliko tässäkin lopulta kysymys pikemminkin halusta provosoida kuin etsiä levytyskanavia. Joka tapauksessa Pekka Gronowille ja M.A. Nummiselle syntyi 1960-luvun puolivälissä ajatus oman levy-yhtiön perustamisesta. Aikomus toteutuikin, ja syntyneestä *Eteenpäin*-yhtiöstä haluttiin tehdä perustajiensa mukaan ”sosiologinen kokeilu”. Yhtiön tuotanto onkin keskeinen osa suomalaisen undergroundin esihistoriaa ja historiaa. Nummisen levytysten ohella tunnetuksi tulivat mm. J. O. Mallanderin *Extended play*, äänitykset presidentinvaalien ääntenlaskusta vuosilta 1962 ja 1968, sekä S. Albert Kivisen ”filosofiset laulut”.

Seuraavassa tarkastelen sitä, millaisia olivat M. A. Nummisen yhteiskunnallisesti kantaottavat laulut ja millaiselle estetiikalle ne

rakentuivat. Lisäksi käyn läpi myös M. A. Nummisen kirjoituksia 1960-luvun lopulta.<sup>1</sup>

## Tulkintoja ”seksioppaista”, yhteiskuntateorioista ja Schubertista

Kuten edellä on tullut ilmi, sukupolvien välinen arvo- ja normikonflikti oli aluksi Nummisen tuotannon keskeinen moottori. Ensimmäisiä kertoja hän herätti julkista paheksuntaa Jyväskylän kesässä vuonna 1966, missä hän lauloi sukupuolioppaitten tekstejä. Hänen tarkoituksenaan oli osoittaa ajan julkisuuden paradoksaalista moralismia: rohkeita tekstejä voitiin julkaista valistuksen nimissä, mutta laulaa niitä ei saanut (Numminen 1966b). Nummisen mukaan virta katkaistiin konserttipaikalta, poliisi kutsuttiin paikalle, ja esiintyjä joutui kulttuuripäivien johtokunnan puhutteluun. Sukupolvikonfliktin luonnetta kuvaa hyvin episodin jälkiselvittely: kun Numminen kysyi puhuttelussa, miksi tieteellinen teksti oli rietas laulettuna, mutta ei luettuna, vastauksena oli: ”Älkää viisastelko”.

Myös Franz Schubertin liedeistä tehdyt tulkinnat, joita Numminen esitti yhdessä Ilpo Saunion kanssa, tehtiin epäilemättä ”härnäämisen” hengessä. Sen sijaan hieman ambivalentimpaa ”protestia” edustivat Erik Allardtin (*Vihaisuushypoteesi, Anomia*) ja Ludwig Wittgensteinin (*The World Is, In Order To*) teksteihin tehdyt sävellykset. Allardtin tekstejä Numminen (2000, haastattelu) kertoo säveltäneensä aluksi opiskelijajuhlia varten. Sukupolvikonfliktia ei tästä kuitenkaan syntynyt, vaan tunnettu sosiologi piti kuulemas-  
taan.

Keskeisenä periaatteena Nummisella yhtyeineen näyttää olleen mahdollisimman omaperäisen yhdistelmän luominen: Allardtin teksti taipui beguineen, Wittgensteinin jazz-beatiin. Nummisen laulutapa täydensi tätä estetiikkaa. Siinä tavoitteena oli rikkoa mahdollisimman paljon laulamiseen liittyviä konventioita. Ääni oli useimmiten nasaali ja vuotava, lisäksi äänen särkymisestä tuon tuosta

1. Lähdemateriaalina tässä on käytetty M. A. Numminen – *Kiusankappaleita 1* (LXCD 627 Siboney 2000) ja M.A. Nummisen *60-luku* (Zenka 2003 RockAdillo) kokoelmia.

muodostui yksi Nummisen tavaramerkkejä. Toki poikkeuksiakin tästä linjasta on, eräänlaista talking blues -traditiota edustaa edellä kuvatussa Jyväskylän kesän konsertissa vuonna 1966 ensiesitetty *Nuoren aviomiehen on syytä muistaa. Sukupuolielämän oppikirjasta* otettua tekstiä säestävät saksofonin tyylinmukaiset improvisoidut fraasit.

## Iskelmä ja etäännyttäminen

Jos korkeakulttuuriset arvot ja toisaalta moraalinormit joutuivat parodian kohteeksi Nummisen ja hänen ympärillään toimineen muusikkojoukon toiminnassa, niin osansa sai myös kansanvalistushenkinen kansanmusiikki. Tästä hyviä esimerkkejä ovat *Jenkka hevosen pudistamisesta* ja erityisesti *Kaikki linnut laulelevat*. Kiinnostavaan asemaan nousi myös suomalainen iskelmämusiikki, erityisesti tango. Kuitenkin se, miksi Toivo Kärjen *Liljankukka* ja *Suutarin tyttären pihalla* joutuivat ”avantgardistisen” käsittelyn kohteeksi<sup>2</sup> tai Unto Monosen ja M. A. Nummisen yhteistyön tuloksena syntyi tango-parodioita (esimerkiksi *Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa*<sup>3</sup>), on monitahoinen kysymys. Osaltaan taustalla oli kulttuuriälämyksien piirissä käynnissä ollut keskustelu populaarimusiikista. Vaikka siinä suomalainen tanssimusiikki ei noussut erityisesti esille, on esimerkiksi Gronow (1992, KPL Y 10148) myöhemmin todennut, kuinka tangoa pidettiin kuitenkin keskustelijoiden piirissä ”kiinnostavana kuriositeettina”. Gronow osallistukin myös itse tangon estetiikan uudelleentulkintaan: hänen säveltämänsä ja Nummisen esittämä *Hevoset ja minä* herätti runsaasti huomiota 1960-luvun puolivälin aikoihin.

Toisaalta Nummisen ja *Nalle Puh* -orkesterin ”populaarimusiikin avantgardeen” oli myös vaikuttamassa ajan yhteiskunnallisesti kantaaottavien laulujen henki, erityisesti vieraannuttaminen. Num-

2. Soulsetin Paroni Paakkunainen sovitti molemmat kappaleet uudelleen soulin tyyli-  
piirteiden mukaisesti ja Numminen tulkitsi ne vuotavalla nasaalilla äänellään.

3. Kyseinen kappale rakentuu toisiinsa liitetystä iskelmäillisistä melodiafragmenteista. Kappaleen parodisuus syntyy, sanoituksen lisäksi, juuri tästä: melodia ei etene ”normaalin” iskelmän tapaa, vaan katkelmallisesti fraasista toiseen.

misen (2000 Y KPL 11059) mukaan ”suomalaiskansallisten musiikkielementtien” käytön tarkoituksena oli tavoittaa kuulijat – ja luonnollisesti samalla herättää huomiota.

Ajan muihin ”etäännyttämisen” hengessä tehtyihin lauluihin nähden Nummisen laulut sijoittuivat kuitenkin omaan sarjaansa, sillä kovin selkeää ”viestiä” kuulijan on niistä mahdotonta tavoittaa. Sen sijalla oli myöhemmin myös undergroundille tyypillinen ambivalenttius ja karnevalismi. Erityisesti karnevalistisen käsitte-lyn saivat ajan moraalikoodit. Tällöin lauluihin kohdistui myös ehkä eniten tekijöiden toivomaa paheksuntaa. Hyviä esimerkkejä tästä ovat sukupuolioppaiden teksteihin tehdyt laulut.

Tästä huolimatta tekijät eivät voineet sanoutua irti kulttuurisesta asemastaan. Samaan tapaan kuin Ylioppilasteatterin ”protestissa”, oli myös tässä kysymys nimenomaan nuoren älymystön suhteesta populaarikulttuuriin. Tämä tulee hyvin esille Nummisen kirjoittelusta 1960-luvun puolenvälin aikoihin, jolloin hän toimi mm. *Suosikin* avustajana. Kiinnostavaa on, että Numminen välitti tuolloin käynnissä ollutta populaarimusiikkia koskevaa keskustelua ”alemmas” populaarikulttuurin pariin.

Vuonna 1966 julkaistussa ”erikoisartikkelissaan” (Numminen 1966a) *Iskelmän paheellinen sielu* hän pohti populaarimusiikin merkitystä ja esitteli iskelmäsanoituksista tekemäänsä tutkimusta. Artikkelin yhteyteen oli liitetty erillisiä ”opastavia” tekstejä, joissa jo-kaista ”iskelmästä vähänkin kiinnostunutta” neuvottiin tutustumaan artikkeliin. Lisäksi nuoria kehoitettiin antamaan artikkeli vanhempien luettavaksi. Syynä aiheen käsittelyyn oli se, että

”Iskelmän (ja iskelmiä sisältävien elokuvien) voimalla yritetään nyt ensimmäisen kerran vakavassa mielessä vaikuttaa jopa poliittisessa mielessä nuorisoon: vanhoja myyttejä kaatamalla tai luomalla uusia! Protestilaulu on nykyisellään atomipommiakin voimakkaampi, vaikka se joskus laulun ole-musta vastaan ihannoikin pommia! Folk kyntää samoin omaa sarkaansa ja sato korjataan vuosikymmenien kuluttua.” (Numminen 1966a.)

Numminen ei kuitenkaan itse artikkelissa käsitellyt protestilau-luja, vaan esitteli tutkimustaan, jossa hän oli analysoinut iskelmä-sanoituksia. Hän luokitteli iskelmissä yleisemmin käytettyjä sano-



ja – joita olivat mm. se- ja saada-sanat – ja toi esille tapauksia, joissa iskelmätekstejä oli muokattu rohkeina pidettyjen sanojen vuoksi. Tässä hän viittasi Pekka Gronowiin, joka oli aiemmin (Gronow 1965) käsitellyt iskelmätekstien sisältöjen muutoksia.

Kokonaisuudessaan artikkeli oli luonteeltaan raportoiva, eikä se sisältänyt suoria kannanottoja iskelmätekstien puolesta tai vastaan. Samana vuonna Numminen (1966b) kirjoitti laajemman artikkelin iskelmätekstien sensuurista. Artikkelin myötäili jälleen Gronowin (ma.) esittämiä ajatuksia, mutta tässä artikkelissa Numminen toi esiin myös omia kokemuksiaan sensuroinnin kohteeksi joutumisesta. Numminen pohti myös sitä, millä tavoin kaupallisesti menestyvä levy oli mahdollista tehdä. Esityskieltoon joutumista hän ei suositellut, mutta näki, että ”tietty määrä rohkeutta” lisäsi myyntiä. Lisäksi hyvä iskelmä ei hänen mielestään saanut olla liian vaikeatajuinen.

Seuraavana vuonna Numminen (1967) käsitteli tangoa otsikolla ”*Kannattaako tangoa vihata?*” Tässä artikkelissa Numminen kuvasi tangon historiaa Suomessa ja suomalaisen ja argentiinalaisen tangon eroja. Lisäksi hän kävi läpi joukon suomalaisia tangoja ja tangosäveltäjiä. Numminen toivoikin lukijoiden suhtautuvan tangoihin avarakatseisemmin – olivathan tangot ”kulttuuriradikaalien” keskuudessa Nummisen mukaan suuressa suosiossa – ja kehoitti jopa rautalankaorkestereita tarttumaan argentiinalaisiin tangoihin. Samaa teemaa Numminen jatkoi vielä seuraavana vuonna (Numminen 1968). Tässä artikkelissa hän kuitenkin peräänkuulutti ”kaavasta poikkeavia tangolaulajia”, josta hyvä esimerkki hänen mielestään oli Vesa-Matti Loiri. Erityisesti hän mainitsi Loirin esittämän ja Donnerin säveltämän tangoparodian *Lankon tangon* innovatiivisena sävellyksenä ja esityksenä.

Kokonaisuudessaan Nummisen kirjoittelu heijasteli nuoren älymystön näkemyksiä populaarimusiikista: se, että populaarimusiikkia tuli hahmottaa kokonaisvaltaisesti ja järkipäisesti, tuli myös tässä esille. Toisaalta näitä kirjoituksia voi kuvata luonteeltaan jopa valistukselliseksi. Tämä ei kuitenkaan ollut mitenkään tavattoman poikkeavaa ajan musiikkilehtien linjaan nähden: uudenlaisen populaarimusiikkijulkisuuden muotoja oltiin vasta hakemassa, ja tämän-

tyyppiset informatiiviset artikkelit olivat sulassa sovussa enemmän ajan nuorisokulttuurin viitekehyksestä lähtevien artikkeleiden kanssa. Toisaalta on syytä korostaa, että Nummisen artikkeleissa kysymys ei ollut valistuksesta käsitteen perinteisessä mielessä. Pikemminkin tyylin voi nimetä juuri informatiiviseksi: tavoitteena oli lisätä tietoa ajan moniarvoisuutta korostavan kulttuurinäkemys hengessä. Toisaalta tietoisuuden lisääminen ei näyttänyt olevan ainoa tavoite, vaan huomiota herättävän sanoituksen tekeminen myös kaupallisen menestyksen toivossa ei ollut Nummiselle vierasta, kuten hän ohjeissaan lauluntekijöille osoitti.

Nummisen kirjoittamien artikkeleiden lähtöoletuksena näyttää olleen se, että *Suosikin* lukijakunta oli valmis laajentamaan tietopohjaansa esimerkiksi suomalaisesta tangosta. Näin saattaa ollakin – tämäntyyppisiä vastaanottoon liittyviä kysymyksiä on lähes mahdotonta selvittää – mutta selvää on, että Nummisen näkökulma oli lopulta älymystön näkökulma. Esimerkiksi tanssiyleisölle ja kansan syvien rivien tangoharrastajille Nummisen esiin nostaman *Lancon tankon* merkittävyys ei varmasti kovin yksiselitteisesti auennut.

Informatiivisuudesta Numminen siirtyi ainakin hetkeksi selkeämmin valistajien ja populaarimusiikin kritisoijienkin leiriin vuoden 1968 aikana. Jälleen kerran muutos heijasteli yleistä keskustelulämpöä muutosta. Artikkelissaan *Suomi on pop-musiikin kehitysmä* (Numminen 1968) nosti esiin erityisesti *Irwin Goodmanin* artistina, jolla oli ”sanottavaa; *Ryysyranta* oli hänen mielestään yhteiskunnallisesti merkittävä teos. Samalla hän kritisoi iskelmien sanoituksia: hänen mielestään ”iskelmien pitäisi kertoa asiallisesti sänykshommista, eikä syöttää valheellisia idyllejä”. Samalla hän korosti ei-kaupallisen musiikin merkitystä ja nosti tässä yhteydessä esiin *Eteenpäin* -levy-yhtiön. Nummisen mukaan ”edistyksellisen populaarimusiikkiin” tulikin panostaa enemmän. Myös esimerkiksi Levyraatiin tuli hänen mielestään saada asiantuntijoita, jotta arvostelujen ”tunteenomaisuudesta” päästäisiin pois, samalla tällöin pystyttäisiin kasvattamaan Nummisen mukaan ”kuuntelijoiden musiikkimakua”. Kommentit olivat valistushenkisyydessään harvinaisen jyrkkiä avantgarden ja pian undergroundin puolesta puhujalle,

mutta ne siis heijastelivat ajankohtaista keskustelua, jota käytiin esimerkiksi Kiilan piirissä.

Kaiken kaikkiaan Nummisen ja hänen ympärillään toimineen taiteilijajoukon musiikissa vieraannuttaminen näyttää pitävän sisällään kaksi eri aspektia. Yhtäältä se sai käyttövoimansa vuosikymmenen alun avantgarden keinovaroista, joiden hengessä musiikilliset konventiot ja arvohierarkiat oli mahdollista rikkoa monin tavoin. Näin ollen ”kanta-aottavuus” ja ”edistysellisyys” ei suoranaisesti osoittanut mihinkään suuntaan. Toisaalta kuitenkin tekijöiden kulttuurinen asema synnytti väistämättä tiettyjä jännitteitä suhteessa populaarimusiikkiin. Vaikka tyyli-parodioiden tarkoituksena oli epäilemättä tarjota kuulijalle avantgardistinen nauru, on taustalta mahdollista löytää ajatus siitä, että kysymyksessä oli samalla populaarin maun muokkaaminen intellektuellien makua vastaavaksi (ks. Bourdieu 1984, 487, alaviite 7). Kuitenkaan ei ole dokumentteja siitä, että esimerkiksi Kärki tai muut ajan iskelmäsvälittäjät olisivat kritisoineet tehtyjä parodioita, ainoastaan Helismaan leski pahastui *Suutarin tyttären pihalla* -versiosta (Saunio 1968b).

Nämä samat piirteet leimasivat, vaikkakin vain osin, myös vuosikymmenen lopussa syntynyttä underground-liikettä. Undergroundin yksityiskohtaisempi selvittely ei kuulu tämän työn tavoitteisiin, mutta analysoin seuraavassa tiettyjä undergroundin piirteitä, erityisesti sen suhdetta populaarimusiikkiin.

### ”Go, Che, go” – undergroundin johdatus rockiin

Vuosikymmenen lopun underground oli luonteva jatko 1960-luvun amerikkalaisille kulttuurivaikutteille Suomessa. Maaperää sille olivat luoneet 1960-luvun alun avantgarden virtaukset, vaikka kokonaisuudessaan undergroundista muodostuikin hyvin omaleimainen taiteen vastakulttuuri. Suomessa sen vaikutus näkyi sellaisten kirjailijoiden kuin Jarkko Laineen ja Markku Innon tuotannossa. Myös M.A. Numminen oli keskeinen undergroundin innovaattori. Suomalaisesta undergroundista on tavallisesti erotettu helsinkiläinen ja turkulainen underground. Kun viimeksi mainittu oli pääosin kirjallista, helsinkiläinen underground keskittyi toimintaan ja happeningiin. (Söderholm 1999, 244–245.)

Undergroundia voidaan tulkita eräänlaisena populaarimusiikin kokemuksellisuuden ”juhlimisena”, nyt kuitenkin kokemuksellisuutta ryhdyttiin tulkitsemaan poliittisemmin. Erityisesti tämä tuli esiin Länsi-Saksassa pop-taiteen ja undergroundin piirissä jo 1960-luvun puolivälistä lähtien (ks. Huyssen 1986, 140–142). Hie-  
man myöhemmin Frankfurtin koulukunnan edustajan Herbert Marcu-  
sen (1969, suom. 1971) näkemykset populaarikulttuurin val-  
lankumouksellisuudesta ja sen uudesta ”aistiherkkydestä” herät-  
tivät huomiota Euroopassa.

Suomessa undergroundin musiikillista kenttää hallitsi kaksi yh-  
tyettä, *The Sperm* ja *Suomen talvisota*. *Sperm* haki vaikutteensa vuo-  
sikymmenen alun elektronimusiikista. Sen toiminnassa keskeistä  
olikin tajunnan laajentaminen ja hedonistinen anarkistisuus myös  
musiikillisesti (ks. Lindfors & Salo 1988, 121–125). Sen sijaan  
*Suomen Talvisota* edusti selkeämmin ”kantaottavuutta” ja yhteis-  
kunnallisuutta. Kuten Tuominen (1991, 366) huomauttaa, kysy-  
mys ei kuitenkaan ollut puoluepoliittisuudesta, vaan yhtyettä lei-  
masi vahva antagonismi puolueita ja poliitikkoja kohtaan. ”Kan-  
taottavuuden” keskeiseksi symboliksi muodostui nyt rock niin kä-  
sitteenä kuin musiikillisena tyylinäkin (pääasiassa 12 tahdin blues/  
rock-kaavan muodossa).

*Suomen Talvisodan* tuotantoa julkaistiin ensimmäisen kerran  
vuonna 1969 *Nuoren Voiman liiton* kustantamana. Teksteistä vasta-  
sivat pääasiassa Markku Into, Jarkko Laine ja M.A.Numminen. Kap-  
paleet syntyivät kuitenkin kokonaisuudessaan tiimityönä. Kappa-  
leiden tunnelma ja teemat vaihtelivat karnevalistisesta juhlinnasta  
(*Mielitauti-rock*) ajan hengen mukaiseen ”työläisten” ja ”pomojen”  
vastakkainasetteluun (*Tehtaan vahtimestarit*). Ensin mainittu piirre  
kertoo siitä, kuinka nyt ensimmäistä kertaa Suomessa nimenomaan  
rock-käsitteellä haluttiin ilmentää nuorisokulttuuriin kapinoivaa  
ja vastakulttuurista eetosta. Esimerkiksi Yhdysvalloissa rock-mu-  
siikin ja undergroundin yhteydet olivat olleet vahvat, mutta Suo-  
messa ajattelutapa oli verraten uusi. Vahvimmin rockin vallanku-  
mouksellisuutta korostavat ajatukset tulivat esiin Markku Kosken  
artikkeleissa (esim. 1968, 1970) ja Markku Innon runoteksteissä  
(*Rock on rajaton riemu*), mutta myös muissa kirjoituksissa. Esimer-

kiksi *Nuoren Voiman liiton* musiikkiantologiassa Into ylisti rockin kokemuksellisuutta seuraavasti:

”Me rokkaamme ja räjäytämme tietoisuuden tasoja, tunteiden pakokaasut pamahtavat lamaantuneen yhteisön temppelisiin...Me tunnemme vibraatioita. Rock on rakkaus, toiminta, hiljaisuuden ydin, tahto olla vapaa. Yksinkertaisuus on voimaa: rytmi, jännite, energia. Nämä kolme yksikköä ovat vapaat. Tee niitä, älä sodi.” (Into 1969, 8–9.)

Stig Söderhom (1999, 248) luonnehtii Innon runoja ja proosarunoja, erityisesti *Tuonelan joutsen*-kokoelmaa (1971), ”verbaalisen vallankumouksen toteuttajina”, joissa arkinen slangi yhdistyi poeettiseen metaforikkaan. Kuitenkin kokonaisuutta tarkasteltaessa on kiinnostavaa huomata, kuinka *Talvisodan* tuotannossa sanojen ja musiikin suhdetta leimaa etäännyttämisen periaate muun korkean protestin tapaan. Erityisesti Numminen perusteli (ja on myös myöhemmin perustellut) yksinkertaisen blues-kaavan käyttöä sillä, että tavoitteena oli saada ”sanoma” helpommin perille yhdistämällä ”omituiset sanat helpotajuiseen musiikkiin” (Bruun & al. 1998, 156; Numminen 2000, KPL Y 11058). Etäännyttämistä voidaan tulkita tässä tapauksessa avantgardistiseksi, karnevalistiseksi. Kuitenkin se, että tämäntyyppistä ”vieraannuttamista” perusteltiin nimenomaan valistuksen nimissä – oli se parodinen ele tai ei – on varmasti hyvin suomalainen ja kokonaisuudessaan edellisten vuosien populaarimusiikkikeskustelua heijasteleva piirre.

Vaikka undergroundin keskushenkilöt pysyttelivät pääasiassa sivussa vuosikymmenen vaihteen poliittisesti kärjistyneestä ilmapiiiristä, nähtiin joissakin yhteyksissä undergroundin ja sen ympärillä toteutettujen avantgardististen kokeilujen olevan väline myös taistolaiseen luokkataisteluun. Erityisesti Ilpo Saunio (1970) nosti esiin kritiikissään Nummisen *Lauluja oikeuslaitoksesta* (LRLP 106) ja *Luonnon suojelu* (LRLP 111) ja piti näitä levyjä ”poliittisen laulun kärkiniminä”. Samalla hän totesi, kuinka ”naurua oli aliarvioitu työväenliikkeen taistelukeinona”.

Kuitenkaan taistolaisessa opiskelijaliikkeessä tämän tyyppisille taistelukeinoille ei löytynyt sijaa, vaan kaikenlaiset undergroundiin liittyvät ilmiöt tuomittiin ääriivasemmalla ehdolla (ks. Hurri

1993, 186–188). Toisaalta myös undergroundin hengessä tehtyjen kokeilujen aika oli päättymässä 1970-luvun alussa. Kiinnostava onkin se, että samanaikaisesti kun opiskelijaliikkeen taistolaistuminen ja ”kansan” puoleen kääntyminen kokonaisuudessaan tapahtui 1970-luvun alussa, myös Numminen muutti tyyliään ns. uusrahvaanomaisuuteen.



M.A.Nummisen uusrahvaanomaisuutta: Kullervo Linna, Jani Uhlenius ja M.A.Numminen. Suomen Jazz & Pop Arkisto.

## VIII Folk: jotakin uutta, jotakin vanhaa

### Folk-liike Yhdysvalloissa ja Britanniassa

Kansanmusiikin revitalisoimisella on hyvin erilainen historia eri maissa. Erojen tarkastelu on sinällään oman tutkimuksensa aihe, ja seuraavassa käsittelemkin ainoastaan Yhdysvaltojen ja Englannin kansanmusiikkiliikkeiden historiaa. Tämä siitä syystä, että folkin harastus sai alkunsa Suomessa 1960-luvulla pitkälti yhdysvaltalaisen ja englantilaisen folkin antaman esimerkin myötä.<sup>1</sup>

Kansanmusiikin revitalisoinnin historia poikkeaa Yhdysvalloissa ja Englannissa jonkin verran toisistaan. Kun Englannissa kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan kasvoi 1900-luvun alussa pitkälti Cecil Sharpin tutkimus- ja keräystoiminnan ansiosta, käynnistyi Yhdysvalloissa laajamittainen revitalisointi varsinaisesti vasta 1930-luvulla. Molemmissa kysymys oli kansallisten juurten etsimisestä, mutta siinä missä Sharpin etsintää siivitti usko ”todellisen kansanluonteen” löytymiseen porvarillisen eetoksen ja pian oikeistolaisen nationalismien hengessä, Yhdysvalloissa liikkeen innovaattoreina toimivat näkyvästi poliittisen vasemmiston edustajat.<sup>2</sup> Kuitenkin

1. Myös Ruotsissa toimi 1960-luvulla samantyyppinen folk-liike kuin Suomessa. Sen näkyvimpiä hahmoja olivat mm. Cornelis Vreeswijk, Fred Åkerström, Olle Adolphson ja Thorsten Bergman (ks. Lilliestam 1998, 95–97). Vaikka myös Ruotsissa folkin lähtökohtana oli nimenomaan uusien ruotsinkielisten laulujen luominen, kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan ei ollut aivan yhtä vahvaa kuin Suomessa. Varsinaisesti kansanmusiikkiliike, samoin kuin tiedostava laululiike syntyi Ruotsissa 1970-luvulla (ks. Ramsten 1992.)

2. Kansanmusiikki-liikkeen syntymiseen 1930-luvulla Yhdysvalloissa oli vaikuttamassa myös merkittävien kansanmusiikin tutkijoiden ja kerääjien, kuten Alan Lomaxin ja Charles Seegerin työ. Toisaalta jo 1900-luvun alkuvuosikymmeninä valtio ryhtyi tietoisesti tukemaan kansanmusiikin säilyttämistä ja arkistointia, mm. Washingtoniin Kongressin kirjastoon perustettiin kansanmusiikkiarkisto. (Rosenberg 1993, 6–7.)

toisen maailmansodan jälkeen myös Britanniassa vasemmistolaiset musiikkijärjestöt (esim. *Workers' Music Association*) kasvattivat kannatustaan ja alkoivat osallistua kansankulttuurin luonteen pohdintaan ja määrittelyyn. (ks. esim. Rosenberg (toim.) 1993; Boyes 1993.)

Erityisesti yhdysvaltalaisen liikkeen innovaattorit ryhtyivät 1900-luvun alkuvuosikymmeninä tarkastelemaan kansankulttuurin merkitystä ja olemusta osin uudesta perspektiivistä. Saksalaisesta 1700-luvun valistusfilosofiasta, erityisesti Johann Gottfried Herderin ajattelusta peräisin oleva näkemys, jonka mukaan kansanrunoutta tai kertomusperinnettä tutkimalla oli mahdollista löytää kansankulttuurin todellinen ydin, siirryttiin korostamaan esityksen ja esitystilanteen autenttisuutta. Keskeisesti tähän oli vaikuttamassa se, että monet kansanmusiikin kerääjät ja puolestapuhujat olivat itse ammattimaisia tai puoliammattimaisia esiintyjiä. Luentotilaisuudet, joissa myös yleisön oli mahdollista osallistua musisointiin olikin johtamassa luontevasti folk-konserttien ja pian myös folk-festivaalien järjestämiseen.

Festivaaleilla oli tärkeä merkitys alueellisen ja etnisen identiteetin vahvistamisessa, mutta niihin liittyi myös kaupallisia Aspekteja. Esimerkiksi Kanadassa kansallisen rautatieyhtiön johtaja oli organisoimassa 1920-luvun lopussa useita folk-festivaaleja yhtiön hotelleissa. Festivaaleilla haluttiin tuoda esille kanadalaisen kulttuurin mosaiikkimaisuutta, mutta lähes yhtä keskeinen motiivi oli turistien houkutteleminen hotelleihin. (Rosenberg 1993, 5–6.)

1950-luvun lopulta lähtien folk-liikkeen keskeinen kasvualusta niin Yhdysvalloissa kuin Britanniassakin oli opiskelijaliike. Sen vauhdessa syntyikin ns. folk-yhteisöjä. Yhteisön jäsenten käsitykset, tiedot ja taidot rakensivat kuvaa kansanmusiikista. Samalla folk-yhteisöt olivat hedelmällinen maaperä 60-lukulaiselle poliittiselle ja kulttuuriselle liikehdinnälle.

Erityisesti Yhdysvalloissa kansanmusiikin revitalisointi sai monia muotoja. Yhdeksi ryhmäksi Neil V. Rosenberg (mt. 3–4) erottaa ”uudelle estetiikalle” perustuneen revitalisoinnin, joka pyrki sulauttamaan erilaisia kansanmusiikkivaikutteita toisiinsa. Tämän rinnalla kannatus sai suuntaus, jossa pyrittiin tiettyjen tyylien



(esimerkiksi bluesin, bluegrassin) systemaattiseen henkiinherättämiseen ja puritaaniseen säilyttämiseen.

Suuntaukset eivät kuitenkaan olleet vailla ristiriitoja. Yksi keskeinen ero syntyi tutkijoiden ja harrastajien välille tavasta yhdistää erilaisia musiikkivaikutteita tosiinsa; akateemisen maailman silmissä kaikenlainen perinteen hyödyntäminen ja käyttö poliittisissa yhteyksissä oli kyseenalaista. Myös perinteen soveltajien piirissä syntyi erimielisyyttä siitä, kuinka hyvin kansanmusiikkiliike pystyi viime kädessä saavuttamaan kansakulttuuria ja sen luonnetta. Esimerkiksi Ellen J. Stekert (1966/93) kritisoi liikettä esiintyjien hyväksikäytöstä ja romantisoinnista; esiintyjien ja kuulijoiden välistä sosiaalista ja kulttuurista välimatkaa ei pystytty kuroma umpeen päivänvastasista pyrkimyksistä huolimatta. Yhdysvaltalaisen 1960-luvun kansanmusiikkiliikkeen arvoja heijastelee myös se, että suhde populaarimusiikkiin ja sen teknologisiin innovaatioihin oli keskeinen ristiriitojen aihe; puritaaniset folkin harrastajayhteisöt saunoutuivat irti kansainvälistä menestystä saaneista ja kaupallisiksi koetuista *Kingston triosta* ja lauluyhtye *Peter, Paul and Marystä*.

Yhdysvaltalaisista 1960-luvun folkia onkin mahdollista tulkita folklorismina: erilaiset kansanmusiikin tyylit irrotettiin alkuperäisestä kontekstistaan tai ”herätettiin henkiin” erilaisin ideologisin perustein (ks. Kurkela 1989, 27–40). Tässä tapauksessa ideologiset lähtökohdat perustuivat pitkälti ”aidon kansanmiehen tai -naisen” ilmaisun tavoittamiseen vasemmiston aatemaailman tueksi. Kuitenkin esimerkiksi Bruce Jackson (1993) kritisoi yhdysvaltalaisen 1960-luvun folkin tulkitsemista folklorismina ja väittää, että folkin innovaattorit ja kuulijat eivät niinkään etsineet alkuperäistä musiikkia, vaan folk-yhteisön luomaa musiikkia, joka pikemminkin suuntautui eteenpäin kuin menneeseen. Tästä huolimatta ”aidon” ja alkuperäisen kulttuurin merkitystä korostavia äänenpainoja nousee tuon tuosta esiin yhdysvaltalaisen folk-liikkeen dokumentteja lukiessa. (Jackson 1993; Lederman 1993; ks. myös Kallioniemi 1990, 114–120.)

Englannissa suuri merkitys kansanmusiikin revitalisoinnissa 1950- ja 1960-luvuilla oli klubeilla. Ne toimivat ehkä vieläkin enemmän ruohonjuuritasolla kuin vastaavat yhteisöt Yhdysvallois-

sa (ks. Boyes 1993, 236–241). Klubien toimintaan osallistui niin vasemmistoaktivisteja kuin skiffle-musiikista innostuneita nuoria-kin. Klubien toimintaperiaatteissa oli kuitenkin eroja. Kaikkein puritaanisimmissa paikoissa yhdysvaltalaista neo-folkia ei hyväksytty, vaan ihanteena oli säestyksetön laulu. Klubien toimintapolitiikkaan kuului jopa se, että kitaran kanssa esiintymään pyrkiviä ei päästetty sisään tai esiintyjä rohkaistiin olemaan käyttämättä instrumentteja (mt. 238). Niiden rinnalla toimi sekä bluesiin että skiffleen erikoistuneita klubeja ja niitä, joissa ohjelmistoon hyväksyttiin laaja kirjo ajan folk-musiikkia.

Vaikka harrastajaryhmien sidokset vasemmistoliikehdistään ja työväenliikkeeseen Englannissa olivat vahvat, vierasti osa klubitoiminnan aktiiveista poliittista sitoutumista. Heidän mielestään työväestön taistelu paremman elämän puolesta ei välttämättä kuulunut ”autenttiseen” kansanlauluun (mt. 236). Poliittisesti suuntautuneiden klubien ohjelmistossa pyrittiin ”sopusointuisen” materiaalin esittämiseen, jolla tarkoitettiin kansanlaulajien elämästä ja elämäntilanteesta lähteviä lauluja. Ristiriitoja aiheutti kuitenkin se, että kategoria oli vaikeasti määriteltävissä: usein esiintyjien yhteiskuntakritiikki oli liiankin purevaa sekä anarkistista rauhan ja sosialismin puolesta puhuvan vasemmistoliikeen eetokseen (mt. 239).

Käännekohtaa erityisesti yhdysvaltalaiselle folkille merkitsi vuosi 1965, jolloin Bob Dylan esiintyi Newportin festivaaleilla rock-yhtyeensä kanssa. Englannissa vastaava folk-rockin hahmo oli Donovan. Tämänkin jälkeen folk-yhteisöt ja -klubit jatkoivat toimintaansa aina vuosikymmenen loppupuolelle saakka.

## Folkin musiikilliset piirteet

Julkisuudessa<sup>3</sup> 60-lukulaisen folk-harrastuksen keskeiseksi tunnusmerkiksi muodostui *hootenanny*-laulu, joka tarkoitti pääsääntöisesti erilaisten kansanlaulujen esittämistä luonnollisella (ei-koulute-

3. Käsittelen tässä niitä yleisiä musiikillisia piirteitä, joista folk tuli tunnetuksi. Vaikka esimerkiksi Suomessa oltiin tietoisia englantilaisten folk-klubien toimintaperiaatteista, vaikutti tyylin omaksumiseen myös yhdysvaltalaiset kansainvälistä suosiota saaneet artistit.

tulla) äänellä ja kitaran säestyksellä. Yhtyeiden ominaissointi syntyi siitä, että kitarasäestyksessä suosittiin avoimia otteita, jolloin vapaat kielet jäivät resonoimaan. Toinen keskeinen säestyssoitin oli banjo. (ks. esim. Cantwell 1993, 43.)

Kansainväliseen suosioon nousseet folk-yhtyeet olivat ammattilaisia, joille kehittyi omaleimaiset tyylipiirteet. Tunnetuin esimerkki – vaikka puritaanien halveksima – tästä oli *Kingston trio*, joka muokasi kansansävelmiä kaupunkilaiskuuntelijoiden makua vastaavaksi. Stekert (1966/93, 98) luokitteleeekin yhtyeen ”hyödyntäjäksi” (utilizers): se yhdisteli kansanmusiikkiaineksia varsin vapaasti niin pop-musiikkiin kuin rockabillyn ja rhythm bluesin tyylipiirteisiin ja sointi-ihanteisiin. Yhtyeen laulu oli pehmeää, vokaalisointista, joihinkin kappaleisiin puheenomainen laulu toi ”folkhenkisyyttä”. Lisäksi kappaleiden tempon ja dynamiikan vaihdon liiallisesta korostamisesta ja fraasien loppujen venyttämisestä tuli yhtyeen keskeisiä manereita. Kappaleiden sovitukset olivat puolestaan hyvin ammattimaisesti tehtyjä. Joissain kappaleissa käytettiin esimerkiksi kaikulaitetta<sup>4</sup>, joka loi viihteellisen, ”siirappisen” soinnin.

Hyödyntäjiksi Stekert (ma. 98–99) laskee myös *Bob Dylanin*, vaikka hänen musiikissaan kansanmusiikkivaikutteet eivät olleet enää juurikaan nähtävissä muussa kuin laulutyyliä. Hyödyntäjien rinnalla 1960-luvun folk-liikkeen keskeisiä toimijoita olivat Stekertin (ma. 96–97) mukaan kansanlaulajat, jotka esittivät omissa yhteisöissään omaksumaansa perinnettä, sekä heidän opissaan olleet ”imitaattorit”. Neljännen ryhmän Stekert (ma. 99–100) nimittää ”urbaaneiksi hyödyntäjiksi”, jotka erottautuivat hänen mukaansa esimerkiksi *Kingston triosta* erilaisen estetiikansa vuoksi. Heille oli ominaista musiikillinen laaja-alaisuus: folkin ja popin lisäksi muusikot hakivat vaikutteita klassisesta musiikista ja jazzista. Kappaleiden sovituksista tehtiin monimutkaisempia ja esimerkiksi modaaliset vaikutteet yleistyivät. Stekert (ma. 100) nimittää *Joan Baezin* tämän estetiikan keskeiseksi hahmoksi, mutta näkee myös laulutrio *Peter, Paul and Maryn* sovituksissa olleen samoja piirteitä.

4. Hyvä esimerkki tästä on yhtyeen alkuaikojen menestyskappale *Scarlet ribbon*.

Vaikka kansanmusiikkiperinteen hyödyntäjistä esimerkiksi *Kingston Trio*a kritisoitiin ankarasti kansanmusiikin kaupallistamisesta, oli Kallioniemen (1990, 118) mukaan populaarilla folk-musiikilla merkitystä siinä mielessä, että se lisäsi nuorisossa kiinnostusta valtavirran ulkopuolella olevia musiikkityylejä kohtaan.

## Folk Suomessa

”Puhutaan tyylinmuutoksesta: sähkökitaraorkesterit ovat jääneet taakse ja tilalle ovat tulossa The Animals, Tom Jones, Bob Dylan, Philips Donovan eli Suomessa The Renegates, Bosse, Anki ja Robert, Kari Kuuva. Heidän musiikkiinsa on iskevää ja vetävää, mutta samalla jouheata olematta ikävyystyttävää, leppoista olematta tylsää, romanttista olematta liian makeaa. — Se on aavistus kansanlaulua, hootenannya, rhythm and bluesia. Sitä on kadun melussa, liikenteessä, konserttisaleissa, leipäjonoissa, silakkatorilla, konttorissa...se on elämänläheistä.” (Suosikki 6/65.)

”Folk ja hootenanny ovat muotia, ja se on oikein miellyttävää. Tällainen lauantain toivottujen levyjen hiukan iäkkäämpi kuuntelija oli jo tässä tulla aivan epätoivoiseksi, kun koko ohjelman loppuosa oli pelkkää rautalankojen vonkumista ja raakaa huutoa. Nyt sen sijaan siististi kammatut — niin minusta tuntuu — nuorukaiset laulavat hillitysti ja moitteettomalla suomenkielellä, että ”miss’ soutaen tuulessa koivut sorjat soi”. Se antaa juhla-lisen tunteen tuonne rinnan alle ja lisää uskoa Suomen nuorison tulevaisuuteen. Varmasti Pallekin on tyytyväinen.” (Reino Hirvisoppi 1966.)

Ensimmäiset folk-konsertit järjestettiin Helsingissä vuonna 1964 eli siinä vaiheessa kun yhdysvaltalaisen folkin ensimmäinen aalto oli jo lopuillaan ja toinen, folk-rock, alkamassa. Kuitenkin jo tätä ennen Suomessa oli levytetty joitakin folk-lauluja ja folk-henkisiä sovituksia. Tunnetuin niistä oli lauluyhtye *Finntrion* vuonna 1965 levyttämä *Tuulelta vastauksen saan* (*Blowin in the wind*).

Folk-harrastuksen juurtumisessa Suomeen merkittävä panos oli yksittäisillä henkilöillä, erityisesti *Juhani Joutsenniemi*llä ja *Pertti Reposella*. Joutsenniemi kierteli englantilaisissa folk-klubeissa vuonna 1964 ja perusti palattuaan Helsinkiin *Hootenanny*-klubin. Reponen oli myös toiminnan merkittävä innovaattori, hän esimerkiksi

vakiinnutti banjon suomalaisten folk-yhtyeiden soittimistoon. *Hootenanny*-klubi toimi aluksi *Finnish-British Society*n ja myöhemmin mm. Munkkivuoren seurakunnan tiloissa. Tämän lisäksi yksittäisiä folk-konsertteja järjestettiin ympäri kaupunkia, erityisesti ns. rukouslauantait olivat suosittuja konserttipäiviä. (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050; Aarnio 1999, KPL Y 11051; Lindqvist 2000, KPL Y 11053.)

Suuremman yleisön tietoisuuteen folk levisi sitä mukaa kun sekä radio että nuortenlehdet, erityisesti *Suosikki*, kiinnostuivat uudesta suuntauksesta. Voidaan puhua jopa eräänlaisen folk-liikkeen syntymisestä, vaikka Suomessa toiminta ei missään vaiheessa organisoitunut kovin pitkälle ja folkin piirissä toimineet artistit olivat hyvin erilaisia. Tärkeä episodi suomalaisen folkin kannalta oli myös aktiivisimpien folkin harrastajien, *Hootenanny-trion*, *Gulgkurkorna* -yhtyeen ja *Anki Lindqvistin*, matka *Keelen* folk-festivaalille Englantiin kesällä 1965. Matka tutustutti suomalaiset brittiläisten folkin harrastajien keskeiseen ajatusmaailmaan ja antoi mallin seuraavana vuonna Sandvikissa järjestetyille Suomen ensimmäisille ja ainoille folk-festivaaleille. (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050; Aarnio 1999, KPL Y 11051; Lindqvist 2000, KPL Y 11053.)

Aivan alkuvaiheessa nuorten folkinharrastajien kiinnostus ei kohdistunut suomalaiseen kansanmusiikkiin, vaan esikuvana olivat ulkomaiset yhtyeet ja niiden mukanaan tuoma uudenlainen sointimaailma. Esimerkiksi Pertti Reposelle (1987, 33) *Peter, Paul and Mary* -yhtyeen levytysten kuuleminen ensimmäistä kertaa oli ”lähes uskonnollinen kokemus”. Harrastukseen liittyi muutoinkin samankaltaisia piirteitä kuin Yhdysvalloissa ja Britanniassa: aktiivijoukko muodostui keskiluokkaisen taustan omaavasta opiskelijoista, lisäksi ”tiedostava asenne”, kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan ja erityisesti sodanvastaiset laulut kuuluivat keskeisesti folkin henkeen. Lisäksi liike korosti kollektiivisuutta ja osallistumista. Tärkeintä oli laulaa yhdessä, eikä taidoilla ollut aina niin väliä: pääasia oli, että innostusta riitti. Kansainvälisen esikuvan mukaisesti hootenanny-illat päätettiin yhdessä laulettuun *We shall overcome* -kappaleeseen, liikkeen kansainväliseen tunnusmerkkiin. (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050.) Folk-artistit laativat myös omia sanoituk-

sia ja sävellyksiä, jotka kuitenkin jäivät lähes kaikissa tapauksissa ainutkertaisiksi esityksiksi (Harma 2001).

Kuitenkin folk sai samanaikaisesti muoti-ilmion piirteitä. Esimerkiksi *Iskelmä*-lehti ehätti esittelemään tähän uuteen ”iskelmä-suuntaukseen” kuuluvan tanssin ”Hootenanny Hootin” (Tanssi on...). Musiikkityyli vaikutti myös pukeutumiseen: vaatimaton pukeutuminen, kriitikoiden mielestä ”ryysyläisyys” ja Yhdysvaltain armeijan takit kuuluivat folkin harrastajien pukeutumistyyliin. Rock-artistit vaihtoivat taiteilijanimiään uuden suuntauksen mukaisesti, esimerkiksi *Rock-Jerrystä* tuli *Folk-Jerry* ja radion *Tanssihetki*-ohjelma järjesti ”hootenanny-yhtyeiden” kilpailun (Bruun & al. 1998, 106–108).

Levy-yhtiöissä folk nähtiin uutena potentiaalisena imagona artisteille. Tästä hyvä esimerkki on *Matti Siitosen* uran alku *Folk-Fredinä*. Tuottaja *Toivo Kärki* ei pitänyt isoa miestä sopivana laulamaan romanttisia balladeja ja niinpä hän valitsi laulajan tyylilajiksi ”ajan hermoon” paremmin sopivan folkin, joka voitiin pudottaa pois sitten kun ”folk on ohi” (Bruun & al. 1998, 113; Järvelä 1997, 100–101). Kuitenkaan Fredin ura folk-laulajana ei edennyt muutamaa kappaletta pidemmälle, tunnetuimmaksi tulivat *Roskisdykkarin balladi* ja *Tuhon partaalla*. Nämä kappaleet olivat, kuten ajan iskelmä- ja pop-laulajilla yleensäkin, käännöskappaleita. *Roskisdykkarin balladi* oli alunperin Corneelis Vreeswijkin *Ballad på en sop-tipp* ja tuhon partaalla Barry McGuiren *Eve of destruction*. Hitiksi myös folk-liikkeen ulkopuolella nousi *Hectorin* esittämä *Buffy Sainte-Marien Universal Soldier, Palkkasoturi*.

Tunnetuimpia folk-artistejä edellä mainittujen *Hootenanny-trion*, *Guldkurkorna* -yhtyeen ja *Anki Lindqvistin* lisäksi olivat *Finntrio*, *Päivi Paunu*, *Hector*, *Jarkko ja Laura*, *Sinkat* ja *Pirkanneidot* ja *Barbara Helsingius*. Viimeksi mainittu artisti tuli tunnetuksi erityisesti *Kingston trio* -yhtyeen laulujen esittäjänä. Myös trio *Anki, Bosse ja Robert* esitti jonkin verran folkahtavia lauluja. Trio kuului folkin viihteellisempään suuntaukseen, kun taas *Hootenanny-trion* musiikki oli ainakin osittain luonteeltaan ”kriittistä” folkia. Kansanmusiikin ohessa sen repertuaariin kuului myös ”kantaaoittavia” lauluja. Samantyyppinen repertuaari oli myös *Guldkurkorna-*

yhtyeellä, mutta esiintymisessään se edusti avantgardistista, joskus lähes underground-tyylistä kokeilua. Lyhytikäiseksi yhtyeiksi jääneet *Sinkat* ja *Pirkanneidot* pysyttelivät puolestaan enimmäkseen kansanmusiikin parissa. Myös Heikki Harman uralle folk tarjosi merkittävän alkusysäyksen.

## Suomalainen kansanmusiikki ja folk

Aktiivisimpien folk-harrastajien piirissä syntyi pian pyrkimyksiä pureutua syvemmin myös suomalaiseen kansanmusiikkiin. Tähän innoitus oli saatu erityisesti Keelen festivaaleilta (Aarnio 1999, KPL Y 11051; Lindqvist 2000, KPL Y 11053). Kuitenkin kansanmusiikki-repertuaari rajoittui käytännössä tunnetuimpiin kansanlauluihin. Viitteitä folk-liikkeen kansanmusiikkikuvasta saa esimerkiksi vuonna 1966 julkaistulta *Folk Sound of Finland – A night at the Hootenanny club* -levyltä (HMV YDLP 1013). Siinä eri artistien voimin esitetään ajankohdan ”protestilauluja” (*Pommimies Hootenanny-trion* esittämänä), suomalaisia kansanlauluja (*Noita laulan* ja *Tuonne taakse metsämaan* lauluyhtye *Sinkkojen* esittämänä) ja on mukaan päässyt myös Kari Rydmanin laulama *Reppurin laulu*. Siinä Oskar Merikannon nostaminen repertuaariin ei ollut ainekasta, vaan myös esimerkiksi *Guldkurkona*-yhtye esitti *Valinkorvan laulua*.<sup>5</sup>

Suomalaista kansanmusiikkia ja -perinnettä pyrittiin nostamaan esiin myös muilla tavoin. Syksyllä 1965 TV 2:ssa esitetyssä *Balladi -65* ohjelmassa folk-artistien, *Hootenanny trion*, *Guldkurkona* -yhtyeen ja *Ankin* lisäksi ohjelmassa esiintyi *Marjatta* ja *Martti Pokela*. Folk-henkisen ilmapiirin luomiseksi ohjelman lavastuksena oli muuseoesineistöä. Pokelat ja Tampereen yliopistoon kansanmusiikin tutkimuksen dosentiksi saman vuoden alussa nimitetty *Erkki Ala-Könni* vierailivat myös Sandvikin folk-festivaaleilla, joilla Martti Pokela esitteli suomalaisia kansansoittimia ja Erkki Ala-Könni luennoi suo-

5. Juhani Joutsenniemen (1999, KPL Y 11050) mukaan Kari Rydmanin laulut otettiin levyille levy-yhtiön toivomuksesta. Toinen Rydmanin esittämistä kappaleista on inkeriläinen kansansävelmä *Koivu*. Molemmissa lauluissa Rydman säestää itseään pianolla, mikä ei luonnollisestikaan kuulunut folk-liikkeen estetiikkaan.

malaisesta kansanmusiikista. *Iskelmä*-lehden (Räikkönen 1966) raportin mukaan ”Ukko Alakönni” olikin yksi festivaalien sankareista, jonka esitelmät hupilauluista ja ”irstaista lauluista” saivat ”yleisön varauksettoman suosion”.

## ”Kaunis kansanlaulu” vai ”protesti”?

Siitä, millaisin kriteerein musiikkia nimitettiin folkiksi, muodostui kuitenkin keskeinen kiistelyjen aihe. Parhaiten rintamalinjat tulivat näkyviin jaottelussa hootenannyyn ja folkiin. Monet pitivät hootenannyyä, jonka tärkeimpänä esikuvana oli *Kingston Trio*, liian ”kauniina” ja usein myös liian ”kaupallisena”, ja etsivät sille vastapainoa sanoituksiltaan ja esitystavoiltaan ”aitona ja syvällisenä” pidetystä folkista (ks. esim. Molander 1966).

Samoin kuin brittiläisen folk-liikkeen piirissä, myös Suomessa yksi keskeinen musiikin ”aitouden” kriteeri säestyksetön laulu, joka koettiin vakuuttavuutta ja vaikuttavuutta luovana tekijänä. Tärkein esikuva tässä mielessä oli englantilainen *Watersons*-yhtye<sup>6</sup>, johon suomalaiset tutustuivat Keelen vierailun aikana. (Lindqvist 2000, KPL Y 11053.) Sama matka synnytti kiinnostusta myös vähemmän tunnettuja tyylejä (esimerkiksi bluesia ja bluegrassia) kohtaan. Tästä huolimatta suomalaiset artistit varsin harvoin esittivät kappaleita ilman säestystä. (Aarnio 1999, KPL Y 11051, Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050.)

Kuitenkaan kaikki folkin harrastajat eivät hyväksyneet yksinomaan kansanlaulujen nimittämistä folkiksi, vaan painottivat sitä, että kysymys oli ”kansansävelmien tapaisista laulelmista”, joissa laulettiin myös ”tämän päivän tapahtumista” (ks. esim. Rosvall 1965). Toiseksi folkin ”aitouden” kriteeriksi muodostuikin sanoitus. Tähän vaikuttivat erityisesti Vietnamin sodan myötä syntyneet sodanvastaiset laulut, joiden myötä folkiin ryhdyttiin tietoisemmin

6. Watersons oli hyvin suosittu *a cappella* -lauluyhtye Englannin folkpiireissä 1960-luvulla. Se tunnettiin omaperäisestä laulutavastaan, jolle oli tyypillistä kova volyyymi, nasaalius ja improvisoidut harmoniat (rinnakkaiskvinttien ja -kvarttien suosiminen) (Scott 2000).



liittämään protestin käsite. Samalla suomalaista folkia syytettiin särmättömäksi:

”...mutta mitään suurta ja purevakielistä folk-runoilijaa ei meillä vielä ole. Sellaista, joka uskaltaa laulaa muustakin, kuin Peltoniemen kukon lemmenhuolista.— Kenellä on rohkeutta saada suomalaiselle folkille ajatuksia ja purevaa terävyyttä halitulijai-linjan yläpuolelle?” (Hämäläinen 1966.)<sup>7</sup>

Pasifistisista lauluista tunnetuin oli Hectorin esittämä *Palkkasoturi*, mutta myös muiden yhtyeiden ja artistien ohjelmistoon kuului sodanvastaisia lauluja. Sodanvastaisuuteen liittyi myös yleistä ”tiedostavuutta” ja tässä mielessä folk-artistien ajatukset kävivätkin ainakin osaksi yksiin helsinkiläisen kulttuuriällymystön protestilaulujen kanssa, vaikka esimerkiksi Päivi Paunu suhtautui Seppo Bruunin (Bruun & al. 1998, 108) mukaan lopulta epäilevästi ”Brechtin taistelulaulujen yhteiskunnalliseen tendenssiin”. Ylioppilasteatterin artistien luomaan tabuja kaataneeseen ilmaisuun ei kukaan folk-liikkeen artisteista päätynyt, vaikka jotkut *Hootenanny*-trion kappaleista olivatkin soittokiellossa radiossa. Täysin erillään folkmuusikot ja brechtillisyydestä vaikutteensa ammentanut uusi laulu eivät kuitenkaan toimineet, sillä *Ylioppilasteatterin* laulajat vierailivat satunnaisesti myös folk-illoissa (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050; Aarnio 1999, KPL Y 11051.)

## Musiikilliset lähtökohdat

Myös Suomessa folk-kappaleiden esittämisessä ihanteena oli akustisuus. Lauluja säestettiin akustisella kitaralla joko avoimin soinnuin tai näppäilemällä. Lisäksi banjo sai keskeisen aseman säestyssoittimena.<sup>8</sup> Laulun sointi-ihanteeksi tekijät itse (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050; Aarnio 1999, KPL Y 11051; Lindqvist 2000, KPL Y 11053) muistavat pyrkimyksen ”kovaan volyymiin” tai jopa ”ru-

7. Ks. myös Lysmä 1965

8. Banjo kulkeutui orjien mukana Länsi-Afrikasta Yhdysvaltoihin, jossa tämä luuttusoittimiin kuuluva soitin sai keskeisen aseman erityisesti ns. bluegrass -musiikissa. Tavalisimmin käytössä oli 4-kielinen banjo, mutta Pertti Reponen käytti myös 5-banjoa (ks. Reponen 1987, 35–36).

muuteen”. Esikuvana tässä oli edellä mainitsemani *Watersons*-yhtye ja englantilaiset merimieslaulut, shantyt. Kuitenkaan levytetystä materiaalista ”kovan volyymin” estetiikka ei tule kovin hyvin esiin.

Käyn seuraavassa läpi keskeisten folk -yhtyeiden ja -artistien toimintaa ja tuotantoa 1960-luvulta. Koska ohjelmistot koostuivat lainakappaleista – pääasiassa kotimaisista ja ulkomaisista kansanlauluista tai uudemmista folk-lauluista – analysoin niitä hieman eri tavalla kuin edellisissä luvuissa Kaj Chydeniuksen ja Tapio Lipposen musiikkia eli kiinnitän nyt erityisen huomion kappaleiden sovituksiin. Aluksi esittelen artistit ja heidän tuotantoaan ja sen jälkeen esitän yhteenvedon musiikillisista ja sovituksellisista piirteistä. Kuitenkin tulee ottaa huomioon se, että analyysi perustuu jäljelle jääneeseen äänitemateriaaliin, eikä se siten kerro elävistä konserttitilanteista, jotka folkissa olivat erityisen keskeisiä.

## Finntrio, Anki, Bosse ja Robert ja Päivi Paunu<sup>9</sup>

Folk-vaikutteista musiikkia Suomessa alkoivat tehdä ensimmäisenä duo *Bosse & Robert* sekä *Finntrio*-yhtye. *The Finn Trion*, kuten yhtyeen nimi alunperin kirjoitettiin, esikuvana oli *Kingston trio* ja *Peter, Paul and Mary* -yhtye. Yhtyeeseen kuuluivat *Vesa Nuotio*, *Tapio Kyöstilä* ja *Pertti Reponen*, joista jälkimmäinen siirtyi myöhemmin *Hootenanny-trioon* ja hänen tilalleen tuli *Raimo Hakanen*. Yhtyeeltä ilmestyi single vuonna 1964 ja levyt peräkkäisinä vuosina 1966 ja 1967 (*The Finn Trio*, YDLP 1012 ja *Jotain uutta*, YDLP 1017).

Yhtyeen repertuaari koostui kotimaisista ja ulkomaisista kansanlauluista, folk-liikkeen tunnetuksi tekemistä lauluista ja varsinkin myös iskelmistä. Esimerkiksi ensimmäisellä singlellä mukana oli *Blowin in the windin* suomenkielinen versio ja traditionaalinen cowboy-laulu *Matkaan matkaan*. Vuonna 1967 ilmestyneellä levyllä repertuaari ulottui *Nils-Erik Fougstedtin* säveltämästä *Romansista* *Konsta Jylhän* *Vaienneeseen viuluun*. Ajan pasifismin hengestä

9. Tutkimusmateriaalina tässä on käytetty seuraavia äänitteitä: *Anki, Bosse ja Robert – 20 suosikkia* (F Records 0630-16632-4), *Folk-kansio – 24 toivotuinta* (CAMC 14), *Folk Sound of Finland – A night at the Hootenanny club* –levyltä (HMV YDLP 1013) ja ”Anki Yksin” (MY-LP 106).

kertoo *Folk sound of Finland* -levylle äänitetty *Sadelaulu*, käännösversio *Malvina Reynoldsin What they have done to the rain*. Keskeinen osuus repertuaarissa oli myös hilpeillä tanssisävelmillä (*Kaksipa poikaa Kurikasta, Kirkonkylän tanssit*). Poukkoileva kappalevalinta kertoo ennen kaikkea siitä, kuinka ristiriitaisia käsitykset folkin luonteesta Suomessa tuohon aikaan olivat.

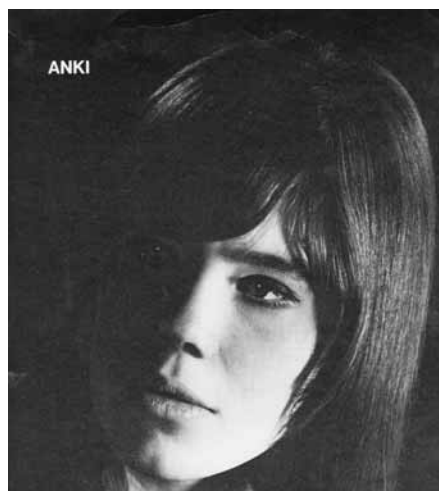
Yhtyeen esikuvan, *Kingston trion*, vaikutteet tulevat esiin soitinuksessa ja osin myös laulutavassa. Banjosta ja kitarasta muodostui keskeisimmät säestyssoittimet. Banjon käyttäminen suomalaisten kansanlaulujen säestyssoittimena olikin ehkä keskeisin suomalaisen folkin soinnillinen innovaatio. Tavallisimmin sillä soitettiin säestysääniä tai varioitiin melodiaa 16-osakuvioina (esim. *Kaksipa poikaa Kurikasta*)<sup>10</sup>. Toisaalta tiettyjen kappaleiden esityksissä on kuuluttavissa pyrkimystä *Kingston triolle* ominaiseen pehmeään äänenmuodostukseen. Hyvä esimerkki tästä on *Hulda ja Jalmar*<sup>11</sup>. Samassa esityksessä esiin tuleva huomattava hidastus fraasien lopussa viittaa myös yhdysvaltalaiseen esikuvaan. Joihinkin kappaleisiin lisättiin pop-kappaleille ominaista taustalaulua (vokaalilaulua: aa, uu) Kuitenkaan sovituksia ei Nuotion (2000) mukaan työstetty etukäteen kovin pitkälle, vaan ne syntyivät harjoitustilanteissa spontaanisti.

Duo *Bosse & Robert* oli aloittanut uransa jo 1950-luvun lopussa, jolloin se tuli tunnetuksi rockahtavien balladien tulkitsijana. Vuodesta 1964 alkaen folkin vaikutus näkyi entistä enemmän ohjelmistossa ja samaan aikaan *Anki Lindqvist* alkoi esiintyä duon kanssa *Peter, Paul and Mary* -yhtyeen antaman esikuvan mukaisesti. Kuitenkaan *Anki, Bosse ja Robert* -kokoonpanosta ei muodostunut varsinaisesti folk-yhtyettä, vaan trion repertuaari oli sekoitus iskelmää (*Kuiskaten, En ketään löydä vertaistasi*) ja folkin hengessä esitettyjä kotimaisia ja ulkomaisia kansanlauluja. Vaikka säveltäjä olikin tiedossa, sitä ei aina ilmoitettu, sillä folkin henkeen kuului merkitä säveltäjän kohtaan ”trad” (Lindqvist 2000 KPL Y 11053). Tonaalisten laulusävelmien rinnalle vaihtelua toivat muutamat modaaliset tai modaalisia vaikutteita omaavat amerikkalaiset kansanlaulut.<sup>12</sup>

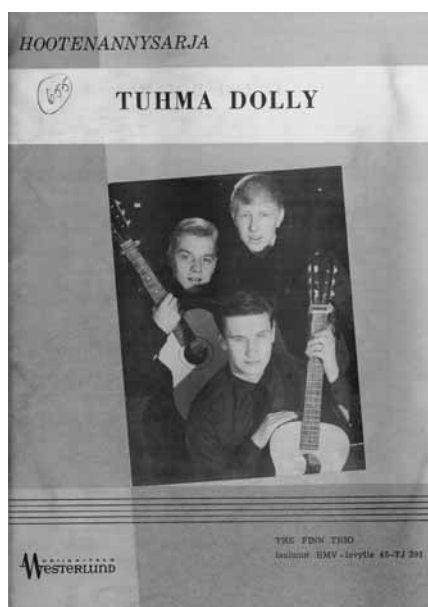
10. *Folk-kansio – 24 toivotuinta* (CAMC 14).

11. *Folk Sound of Finland – A night at the Hootenanny club* -levyltä (HMV YDLP 1013)

12. Esimerkiksi *Kaiken menetin* -kappale, joka rakentuu C-miksolyidiselle asteikolle.



Anki Lindqvist. Suomen Jazz & Pop Arkisto.



Tuhma Dolly nuotin kansi (Westerlund 1964).  
Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Sovitukset vaihtelivat kappaleen luonteen mukaan. *Kingston trion* ja *Peter Paul and Mary* -trion luomaa hootenanny-linjaa noudattelevat selkeimmin käännöskappaleet *Viimeinen vihellys* (500 miles), *Kaiken menetin* (All my trials) ja *Sitruunapuu* (Lemon tree). Vaikutteet tulevat näkyviin ennen kaikkea äänenmuodostuksessa sekä tempon ja dynamiikan vaihteluina. Esimerkiksi *Viimeinen vihellys* (500 miles) -kappaleessa B-taitteen viimeisten tahtien hidastus on huomattavan suuri samaan tapaan kuin alkuperäisesityksessä. Vastaavasti *Kaiken menetin* -kappaleen esityksessä tulee esille vaikutteita *Kingston triolle* ominaisesta vokaalisoinnista: säkeiden lopussa laulajat pidentävät ja samalla pyrkivät ”vokaalistamaan” eli laulamaan mahdollisimman pyöreästi konsonantteja (erityisesti n-kirjaimia).

Suomalaista kansanmusiikkia trion ohjelmistossa edusti mm. *Joki*, joka esitettiin pelkistettynä kaksiaäänisenä sovituksena kitaran säestyksellä ilman maalailevia tempon tai dynamiikan vaihteluita. Moniin kappaleisiin, esimerkiksi *Stenka Rasin*, *Dona, dona*, taustalaulu (aa, uu) oli omaksuttu pop-musiikista ja säestyksessä käytettiin viihteellisiä jousitaustoja. Näiden laulelmien rinnalla Bosse ja Robert esittivät myös skiffle ja hillybilly -henkisiä kappaleita (*Nellyn palmikko*, *Lentävät veljekset*, *Kanavanvartijan laulu*).

Anki Lindqvistillä oli myös oma sooloura ja hänestä muodostuikin 1960-luvun puolivälissä yksi suosituimmista suomalaisista naisartistiteista. Hän edusti uudenlaista naisartistityyppiä iskelmälaulajiin verrattuna, sillä hänen musiikilliset lähtökohtansa olivat jazzissa ja bluesissa. Ensilevytykset koostuivatkin bluesvaikutteisista iskelmistä (*Neiti yksinäinen* ja *Teinitytön blues*). Anki teki 1960-luvulla kaksi soololevyä, *Anki Yksin* (1966) ja *Vielä pois* (1968). Myös näistä levytyksistä on nähtävissä levy-yhtiön poukkoileva kappalevalinta, esimerkiksi *Anki Yksin* -levyllä mukana on niin Martti Pokelan kanteleella säestämiä kansanlauluja (*Iltalaulu*, *Suru on mennyt sydämeen*) kuin blues-iskelmiäkin (*Ei murheista mulla*, *Kuljen katuja pitkin*). Vuosikymmenen lopulla Anki esiintyi Ruotsalaisen teatterin *Hair*-musikaalissa, jonka jäsenet perustivat yhä toimivan *Cumulus*-yhtyeen.

Toinen merkittävä naislaulaja folkin piirissä oli *Päivi Paunu*. Hänen repertuaarinsa rakentui 1960-luvun puolivälissä Ankia selkeämmin koti- ja ulkomaisten kansanlaulujen varaan, vaikka tuotantoon kuului myös joitakin iskelmä- ja viihdesävellyksiä (mm. *Mene ikkunani luota*). Myös laulutavaltaan hän erosi Ankista siinä mielessä, että hän pyrki ”yksinkertaisuuteen” ja samalla ”autenttisuuteen” pelkistetyn fraseerauksen avulla. Tämä tapahtui esimerkiksi niin, että laulaja ei fraseerannut säkeiden loppuja, vaan ikään kuin ”pudotti” ne. Lisäksi esitystempo oli yleensä hidas ja dynamiikan vaihtelut suhteellisen pieniä. Lisäväriä lauluun toi – todennäköisesti brittiläisestä kansanlaulusta omaksuttu – vibraton käyttö, joka tulee hyvin esiin esimerkiksi *Folk Sound of Finland* -levylle taltioidussa *Queen of Hearts*-kappaleessa.

### Hootenanny-trio<sup>13</sup>

*Juhani Joutsenniemen, Keijo Räikkösen ja Pertti Reposen* perustaman *Hootenanny-trion* suurin menestys ajoittuu vuosiin 1965-66. Trion esikuvina olivat *Kingston trio*, *Woody Guthrie* ja *Peter Seeger*. Jälleen selkeimmin folk-henkisyys tuli esiin soitinuksessa ja esitystavassa: yksiäänisiä tai kaksi- ja kolmiäänisiksi sovitettuja lauluja säestettiin kitaralla joko näppäillen tai avoimilla soinnuilla. Säestyksessä keskeinen osuus oli myös 5-kielisellä banjolla ja huuliharpulla. Joitakin suomalaisia kansanlauluja säestettiin myös kanteleella.

Trion repertuaari oli edellisiin yhtyeisiin verrattuna monipuolisempi. Se koostui niin suomalaisten kansanlaulujen erityyppisistä sovituksista, folkin ”protestin” henkeen tehdyistä omista sävellyksistä kuin myös joistakin blues-henkisistä kappaleista. Myös esitystapa vaihteli kappaleiden luonteen mukaisesti. Suomalaisten kansanlaulujen esityksissä on kuultavissa pyrkimystä ”kauniiseen”, pehmeään sointiin ja sovitukset ovat suhteellisen yksinkertaisia: melodian kaksinnus tai soinnun terssi, seksti tai kvintti sekä kitarasäestys oli tyyppillinen sovitusformaatti. Tosin on syytä jälleen korostaa,

13. Tutkimusmateriaalina tässä on käytetty seuraavia äänitteitä: *Hootenanny Trio: Espanadi* (F Records 0630-15903-2) *Folk Sound of Finland – A night at the Hootenanny club* -levyltä (HMV YDLP 1013) ja TV-ohjelmaa *Balladi* -65.

että tämä tulkintani perustuu studioäänityksiin – elävissä konserttitilanteissa tilanne oli haastateltavani mukaan toinen (Joutsenniemmi 1999, KPL Y 11050).

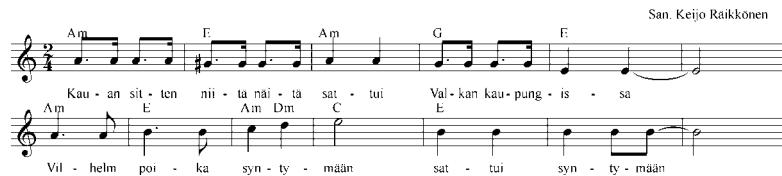
Keskeinen kappaletyyppi triolla oli myös ”riehakkaat” tanssisävelmät, erityisesti polkat (*Säkkijärven polkka*, *Hilapalahippan*, *Halitulijallaa*). Näiden kappaleiden säestyksessä olennainen osuus oli banjolla. Kuitenkin yhtye etsi myös toisentyypistä laulutapaa ja laulamisen estetiikkaa brittiläisen folkin ja erityisesti shanty-laulujen innoittamana. Tämä tulee esiin ”kovaa” eli rintaäänellä laulamisena esimerkiksi sellaisista kappaleista kuten *Hei jallerii*, *Oman kullan silmät* ja *Rauman Ganai*.

Yhtyeen omat sävellykset *Pommimies*, *Sikk Wilhem* ja ehkä tunnetuimpana *Esplanadi* edustivat toisella tavalla ajan ”protestihenkisyyttä”. Ne erosivat myös musiikillisilta piirteiltään trion muusta tuotannosta. Esimerkiksi *Esplanadin* melodiaa voi luonnehtia arkaaiseksi. Vaikutelman synnyttää d-doorinen sävellaji ja toistuva kvintti-intervalli. *Sikk Wilhelm*issä arkaaisuus syntyy e-pohjaisen myöhäispentatonisen heksakordin käytöstä (ks. Leisiö 2000, 37–40). Nämä kaksi kappaletta poikkeavatkin huomattavasti yhtyeen muista, selkeästi duuri – molli -tonaalisista kappaleista. (Nuottiesimerkit 1 ja 2)

Soittokieltoon *Hootenanny-trion* kappaleista joutuivat edellä mainittu *Sikk Wilhelm*, *Jussi ja Liisa* ja *Rauman Ganai*. Mitään yhtä

San. Keijo Räikkönen

Nuottiesimerkki 1. Esplanadi, Hyvin menee kuitenkin



Nuottiesimerkki 2. Hootenanny trio, Sikk Wilhelm: F Records 063015903-2

uskaliasta ja ”rienaavaa” kuin esimerkiksi joihinkin Chydeniuksen lauluihin ei näihin lauluihin sisälly ehkä Arvo Salon tekstiin perustuvaa *Pommimiestä* lukuun ottamatta, jonka sanoma on lähinnä yleispasifistinen. Laulut kuitenkin koettiin tänä ajankohtana sopimattomina (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050).

## Guldkurkorna<sup>14</sup>

*Guldkurkorna*-yhtye oli ehkä omaperäisin, jopa avantgardistisin suomalaisen folk-liikkeen kokoonpanoista. Yhtyeen esiintymiset olivat usein teatraalisia, esimerkiksi välijuonnott suunniteltiin etukäteen, ja konsertti rakentui tietyn juonen tai tarinan varaan. *Pekka Aarnion, Antero Launin ja Martti Launin* muodostama trio haki vaikutteensa monelta taholta. Aluksi esikuvana oli *Kingston trio*, mutta myöhemmin lauluun pyrittiin saamaan ”arkaaisempi” sointi. Tähän vaikutti tutustuminen Keelen matkan aikana muun muassa *Watersons* ja *Country Gentleman* -yhtyeiden musiikkiin. Myös Appalakkien kansanmusiikkiperinne kiinnosti yhtyeen jäseniä. (Aarnio 1999, KPL Y 11051, Launis 2000.)

Yhtye pyrkiin muokkaamaan laulutapaansa tietoisesti eri suuntaan muihin suomalaisyhtyeisiin nähden.<sup>15</sup> Sovituksissa käytettiin puhtaita interalleja (kvintti, kvartti, oktaavi), joilla haluttiin tavoitella ”arkaaisuutta”. Tämä on kuultavissa sellaisista kappaleista kuin *Antti-Juhani* ja *Sua kohti herrani* ja *Vallinkorvan laulu*, *Boston Har-*

14. Tutkimusmateriaalina tässä on käytetty seuraavia äänitteitä: *Folk Sound of Finland – A night at the Hootenanny club* -levy (HMV YDLP 1013); Pekka Aarnion hallussa olevaa materiaalia ja TV-ohjelmaa *Balladi* -65.

15. Tämä piirre ei kuitenkaan tule kovin hyvin esiin jäljelle jääneistä nauhoituksista. Yhtyeen jäsenet ovatkin jälkikäteen todenneet että levytyksissä yhtye ei saavuttanut samanlaista vapautta ja ”avantgardistisuutta” kuin elävissä esityksissä (Aarnio 1999, KPL Y 11051; Launis 2000, haastattelu).



*bour*. Näistä *Antti-Juhani* on yksi harvoja yhtyeen omia sävellyksiä. Valtaosa repertuaarista koostui tuttujen laulujen eriaisteisista parodioista. Parodian leiman kappaleet saivat nimenomaan esitystavan ja laulutavan vuoksi. Esimerkiksi *Sua kohti herrani* -kappaleen esittäminen bluegrass-yhtye *Country Gentlemanin* tyyllillä – voimakkaalla, hieman nasaalilla äänellä ja säkeitä bluesin tapaan venyttellen – ymmärrettiin provokaatioksi. (Nuottiesimerkki 3)

Trad.

G      F      C      C      G      G      D7

Sua koh - ti her - ra - ni. Sua koh - ti ain

Nuottiesimerkki 3. Sua kohti herrani, Folk sound of Finland (HMV YDLP 1013)

Samantyyppisen vastaanoton sai *Vallinkorvan laulusta* ja myöhemmin Carl Mikael Bellmanin lauluista tehdyt versiot. (Aarnio 1999, KPL Y 11051, Launis 2000.)

## Hector

Suomalaisen folk-liikkeen artisteista *Hector* (Heikki Harma) oli tyyllisestään lähimpänä folk-liikkeen kansainvälisiä tähtiä, erityisesti Bob Dylania ja tässä mielessä hän eroaa edellä esitellyistä artisteista. *Hector* esiintyi folk-liikkeen tilaisuuksissa aktiivisesti. 1960-luvulla levytettyä materiaalia on häneltä kuitenkin hyvin vähän, ainoastaan Scandian *Folkkis-LP*:lle (SLP 508) äänitetyt *Velisurmaaja* ja Buffy Saint-Marien *Palkkasoturi*. Viimeksi mainitusta muodostui kuitenkin eräänlainen folkin tunnuslaulu Suomessa. *Hector* tarjosi Scandialle myös Dylanin lauluja levytettäväksi, mutta levy-yhtiö piti laulujen sanoituksia liian radikaaleina (Harma 2001).

*Hector* oli aktiivinen esiintyjä pääkaupunkiseudun folk-klubeissa 1960-luvun puolivälin aikoihin. Sooloesiintymisten lisäksi hän soitti mm. *Folksong Triossa* sekä *Hector ja Rudolf* -duossa. Vuosina

1965-66 hän kuului Tauno Suojasen ohjelmatoimiston suojiin ja kiersi tanssilavoilla.

Folk oli merkityksellinen *Hectorin* myöhemmän uran kannalta ennen kaikkea sen vuoksi, että folkin myötä suomenkieliset tekstit alkoivat saada yhä enemmän painoarvoa. Folk loikin näin pohjan *Hectorin* rock-lyriikalle 1970-luvun alusta lähtien. Ensimmäinen hänen laatimansa lauluteksti oli pasifistinen rauhanlaulu *Huuto*, jota ei kuitenkaan koskaan levytetty.

1960-luvun loppupuolella Hector levytti pääasiassa käännöskappaleita ja esiintyi mm. Ankin kanssa. 1970-luvun alussa perustettu Cumulus-yhtye jakoi tiettyssä mielessä folkin perinnettä, sillä sen ohjelmistoon kuului paljon kansanlaulumateriaalia. (Harma 2001.)

## Yhteenvetoa suomalaisen folkin piirteistä

Edellä esitellyt kappaleet ovat keskimäärin vuosilta 1965–68. Ajanjakso on siis lyhyt, ja kappaleiden lukumäärä suhteellisen pieni. Tästä huolimatta on mahdollista nostaa esiin joitakin yleisiä piirteitä, jotka kuvaavat folkin luonnetta Suomessa. Näiden piirteiden perusteella folk voidaan jakaa kolmeen kategoriaan: suomalaiseen kansanlaulutraditioon pohjaavaan ”kansalliseen folkiin”, ulkomaisia artisteja jäljittelemällä tehtyyn ”kansainväliseen folkiin” sekä tiedostavaan ”kriittiseen folkiin”.

**Kansallinen folk.** Vaikka folk-harrastus myös Suomessa innoitti tarttumaan suomalaiseen kansanmusiikkiin, repertuaari rajoittui pääasiassa koululaulukirjojen tarjontaan. Niistä käyttöön valikoituivat tutuimmat ja usein myös sentimentaalisimmat laulut, jotka sopivat folkin henkeen kuvatessaan ”luonnollisuutta” ja ”yksinkertaisuutta”. Tämä siitä huolimatta, että monet folkartistit kävivät tutustumassa esimerkiksi Kansanrunousarkiston kokoelmiin. Siellä oleva materiaali ei kuitenkaan juuri päätynyt ohjelmistoon.

Toinen kansanlauluihin liitettävä piirre oli humoristisuus: repertuaariin kuului riehakkaita polkkia ja jenkkoja. Se, että juuri senti-

mentalisuus ja karnevalistisuus nostettiin esiin kansanmusiikista, voidaan katsoa olevan eräänlainen jatkumo fennomanian synnyttämälle idealistiselle kansanomaisuudelle, joka oli elänyt vahvana 1900-luvulla erilaisten järjestöjen musiikkitoiminnassa (ks. Kurkela 1989, 263–279). Kuitenkaan kysymys ei ollut siitä, että tekijät olisivat tietoisesti tai tarkoituksella valinneet kansanvalistuksellisen lähtökohdan. Pikemminkin nämä, Laitisen (1991, 64) sanoin kansanvalistuksen kansanlaulut, muodostivat osan kansallista populaarikulttuuria. Sen valovoimaisimpiin edustajiin kuului *Kipparikvartetti*, jonka humoristinen kansanomaisuus ja ”hillitty hilpeys” (Kurkela mt. 268–272) oli ollut suosittua 1950-luvulta lähtien. Folk oli suhteellisen vaivattomasti liitettävissä samaan kategoriaan 1960-luvun puolessavälissä, vaikka tekijät tuskin tiedostivat tätä yhteyttä ja pitivät esikuvanaan pikemminkin *Kingston Trio*a kuin esimerkiksi *Kipparikvartettia*. Joka tapauksessa folkista muodostui tällä tavoin ainakin levytetyn materiaalin osalta suhteellisen harmiton kuva.

Jos ”tyyppikansanlauluja” oli esitetty pääasiallisesti kuorosovituksina, folkissa esitys rakentui yksinkertaisemmalle formaatille: yksikaksi- tai kolmiäänistä laulua säestettiin kitaralla ja/tai banjolla. Tämä kuvasti folkin keskeistä ajatusmaailmaa: tärkeintä oli laulaminen, ei tekninen suoritus. Myöskään kappaleiden melodiaa tai harmoniaa ei juurikaan muutettu. Kuitenkin avointen otteiden käyttäminen kitaran soitossa ja toisaalta banjon lisääminen soittoimistoon uudistivat tuttujen kappaleiden luonnetta.

”Yksinkertaisuus” leimasi ennen kaikkea sentimentaalisten kansanlaulujen sovituksia, jotka esitettiin useimmiten yksiaanisesti kitaran säestyksellä. Sen sijaan tanssisävelmät, polkat ja jenkat, esitettiin humoreskiperinteen hengessä. Niille oli ominaista nopea tempo, välihuudahdukset ja muka-humoristinen sanoitus (”hila-palahippan”). Edellä kuvattunlaisia kappaleita kuului erityisesti *Finn-trion* ja *Hootenanny-trion* ohjelmistoon. Tietynlainen eksoottinen lisä humoreskiperinteessä olivat myös Bossen ja Robertin esittämät skiffle- ja hillybilly-kappaleet.

**Kansainvälinen folk.** Suomalaiset folk-yhtyeet tekivät jonkin verran suomenkielisiä versioita Kingston trion ja Peter, Paul and Mary -yhtyeen lauluista. Niitä kuuluu niin Finntrion (*El Matador*) kuin Anki, Bosse & Robert -trionkin ohjelmistoon (*Viimeinen vihellys, Sitruunapuu*). Tavoitteena näissä kappaleissa oli alkuperäisesityksen seuraaminen esitystapaa myöten. Lopputulos vaihteli kuitenkin hyvinkin paljon: kun Anki, Bosse ja Robert Trion Sitruunapuu on lähellä alkuperäisesitystä, niin Finntrion tulkinta *El Matadorista* ei ole *Kingston trion* tapaan mahtipontinen ja maalaileva.

Samaan kansainvälisen folkin kategoriaan kuuluvat repertuaariin nostetut iskelmät. Näitä olivat mm. *Finntrion Romanssi*, *Hootenanny-trion* esittämä Tin Pan Alley sävelmä *Pennillä linnunsiemeniä*.

**Kriittinen, kantaaottava folk.** Kahden edellä mainitun kategorian lisäksi artistien repertuaariin kuului lauluja, joissa folkin ”protesti-



Suomen ”folk-klaani” 1960-luvulla: Guldkurkorna (vas.) (Martti Launis, Antero Launis ja Pekka Aarnio), Hootenanny-trio (Keijo Räikkönen, Pertti Reponen, Juhani Joutsen-niemi), Hector ja Päivi Paunu (takana) sekä Sinkat (Tomi Lamminen, Kirsti Lamminen ja Sinikka Sokka).

henkisyttä” (yhdysvaltalaisen esikuvan mukaan) haluttiin tuoda selkeämmin esille. Laulut olivat kuitenkin sisällöltään ja luonteeltaan hyvinkin erilaisia. Osaltaan laulut liittyivät Vietnamin sodan myötä syntyneeseen rauhanlaulujen aaltoon. Tunnetuimpia tämän-tyyppisistä kappaleista oli Hectorin esittämä *Palkkasoturi* ja *Hootenanny-trion Pommimies*. Muutoin tähän ryhmään voi katsoa kuuluvan yhtyeiden tekemät omat sävellykset kuten *Esplanadi*, *Sikk Vilhelm* ja *Guldkurkorna*-yhtyeen tekemät sovitukset (*Sua kohti herrani, Antti-Juhani*).

Näille lauluille on siis vaikea löytää yhteistä nimittäjää muussa kuin siinä mielessä, että niissä ei pyritty tavoittelemaan kansanomaisuutta. Hyviä esimerkkejä tästä ovat *Hootenanny-trion Esplanadi* ja *Sikk Vilhelm*. Toisaalta esimerkiksi *Guldkurkorna* -yhtye on luku sinänsä, jonka omaleimaiset esiintymiset lähenivät kabareeta. Yhtyeen ”kovaa” laulamisen periaate siirtyi 1970-luvulla perustettuun *Agit Prop* -yhtyeeseen Martti Launiksen ja Pekka Aarnion myötä.

## Laulutavasta

Kappaleiden esitys- ja laulutavat vaihtelivat edellä mainittujen kolmen kategorian mukaan. Suomalaisten kansanlaulujen esityksissä pyrittiin tavallisimmin ”yksikertaisuuteen”, mikä merkitsi pelkistettyä fraseerausta ja iskelmämaneereista irtisanoutumista. Toisaalta ”kansanomaisuus” näytettiin ymmärrettävän myös niin, että kappaleet olivat tempoltaan hitaita ja dynamiikan vaihtelut suhteellisen pieniä. Vastapainoa tähän toi yhdysvaltalaisilta folk-artisteilta omaksutut piirteet, joista lähes maneeriksi muodostui tempon hidasdastaminen huomattavasti säkeiden lopussa ja/tai säkeiden venytys.

Myös pyrkimyksiä löytää persoonallinen sointiväri, mitä ilmeisemmin juuri Bob Dylanin laulutavan innoittamana, on myös kuultavissa (esimerkiksi Hectorin *Palkkasoturi* tai Keijo Räikkösen *Esplanadi*). Tästä huolimatta kovin intensionaaliseksi (intensional, ks.

Chester 1970/90, 315–316): sointiväriä, tempoa ja dynamiikkaa vapaasti hyödyntäväksi – laulu ei suomalaisartisteilla muuttunut.<sup>16</sup> Kuitenkaan tämä ei merkinnyt sitä, etteikö laulutapa sinällään olisi ollut manifestaation väline, vaikka ”kapinallisiksi” folkin piirissä esiin tulleita laulutapoja ei mielletty samalla tapaa kuin esimerkiksi M.A.Nummisen tai Kaisa Korhosen laulua.

## Kansallisen ja kansainvälisen risteyksessä

Suomalaisten folkin harrastajien kosketus sekä Yhdysvaltain että Britannian folk-liikkeisiin jäi lopulta melko ohueksi. Tästä huolimatta folkin julkisuuskuvaan kuuluvia piirteitä, kuten ”kapinallisuutta” ja ”vaihtoehtoisuutta”, tuotiin lehdistössä esiin: mieliruo-ka- ja kengännumero-kysymysten ohella oltiin kiinnostuneita myös siitä, mitä artisti halusi kappaleillaan ilmaista. Tässä mielessä harrastus oli lähellä ajan uusvasemmistolaisista henkeä, vaikka kysymys ei ollut poliittisesta sitoutumisesta. Folkia käsittelevissä artikkeleissa esimerkiksi *Iskelmässä* tai *Suosikissa* ei nostettu esille ”aktivoivan populaarimusiikin” käsitettä, kuten nuoren sivistyneistön piirissä käydyssä keskustelussa oli tehty (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050; Lindqvist 2000, KPL Y 11053).

Erityistä kiinnostusta yli aatteellisten rajojen näytti synnyttävän folkiin liitetty ”älyllisyys”. Se oli myös folkin ”protestin” lähtökohta: artisteilla odotettiin olevan yhteiskunnallisia mielipiteitä. Tunnetuimpia artisteja Folk-Fredistä alkaen haastateltiin kansandemokraattisen liikkeen *Terä*-lehteen. Vietnamin sodan vastustus ja yleinen tyytymättömyys ”perustuslakien polkemiseen” tai

16. Intensionaalisen voi tässä kääntää vaikkapa ”intensiiviseksi” laulamiseksi. Chester (1970/90) käyttää tätä käsitettä vastakohtana ekstensionaaliselle (extensional) laulamiselle/musisoinnin estetiikalle. Chesterin mukaan ekstensionaaliselle musisoinnille on tyypillistä pitäytyminen standardisointeihin sointi-ihanteisiin, fraseeraukseen jne. Tästä hyvä esimerkki on klassinen laulu. Sen sijaan populaarimusiikissa, esimerkiksi bluespohjaisessa rockissa on ihanteena rikkoa konventiota ja ilmaista tunteita mahdollisimman voimakkaasti esimerkiksi sointiväri- ja fraseerausmuutoksien. Chester näkee klassisen musiikin edustuvan kokonaisuudessaan ekstensionaalista estetiikka ja populaarimusiikin intensionaalista, mikä on hyvin karkea yleistys.

”ihmisten haluun hyötyä yhteiskunnan kustannuksella” nostettiin haastatteluissa esiin (Hämäläinen & Kaskisuo 1965; Sjöholm 1966; Hector 1966a). Lisäksi keskeistä oli ”kaupallisen” populaarimusiikin kritiikki. Ehkä kaikkein suurimmat ryöpytyksen kohteeksi tässä mielessä joutui Irwin Goodman, joka nimettiin ”rahantekokoneeksi” (esim. Hector 1966b). Kritiikkiä sai osakseen myös esimerkiksi folkin promoottori, *Suosikki*, jonka Hector nimesi ”nuorison roskalehdeksi” (Bruun & al. 1998, 109).

Kuitenkaan käsitykset kaupallisesta ja ei-kaupallisesta populaarimusiikista eivät lopulta olleet kovin sitovia. Esimerkiksi Anki (Saurio 1965) mainitsi suosikkiihtyeekseen myös Rolling Stonesin, mitä kaikkein puritaanisin folkin harrastaja ei juurikaan tehnyt. Tästä huolimatta valveutuneimmatkin folkin harrastajat joutuivat pohtimaan sitä, mikä viime kädessä oli ”puhtaan” kansanlaulun ja ”kaupallisen” iskelmän ero esimerkiksi Irwinin tuotannossa. Jotkut folk-artisteista olivatkin valmiita nimittämään joitakin hänen lauluistaan kansanlauluiksi, koska niistä oli muodostunut hokemia kansan suuhun (Aho 1966).

Vaatimukset laulujen sisältöön panostamisesta ja kritiikki ”kaupallisuutta” ja ”viihdemaailmaa” kohtaan olivat tänä ajankohtana itse asiassa hyvin yleinen keskustelunaihe. Tätä kuvastaa esimerkiksi folk-laulaja *Michelinä* esiintyneen Mikko Heiniön *Tie Vuorelle* (1966) romaani. Siinä myös folk piirtyi viime kädessä ”kaupalliseksi” musiikinlajina. Kirja kertoo folk-laulaja Jan Bergistä, jonka suosio kasvaa nopeasti. Pian kuitenkin kuuluisuus johtaa ongelmiin: laulut eivät saavuta yleisöä toivotulla tavalla, läheiset ihmissuhteet katkeavat ja lopulta viihdemaailman karuimmat puolet tulevat esiin. Kirjan loppupuolella kirjan päähenkilö tilittää tuntojaan seuraavasti:

”Jan ajatteli reporttereita, jotka olivat häärineet hänen kintereillään. Hän ajatteli, mitä he olivat kirjoittaneet musiikkilehdissä, aikakausjulkaisuissa, jopa sanomalehdissä: pelkkää hyvää. Janista oli tehty luonnonihme, huipputähti, rakkauden lähettiläs ja mitä vielä. Hän oli saanut esiintymistarjouksia keskiviikko-, lauantai-, ja sunnuntai-illoiksi. Lisäksi tulivat kaikki konsertit ja satunnaiset keikat. Siinä oli mennyt hänen heinäkuunsa ja tuonut mukanaan kuuluisuutta ja rahaa. Vapaa-aika oli kutistunut vähiin, mutta

hän unohti sen aina ruvetessaan laskemaan tulojaan. Hän halusi ottaa itsensä irti kaiken; hän tuskin hylkäsi ainoatakaan esiintymistarjousta. Hän ei tiennyt tarkkaan, paljonko oli ansainnut, mutta kovin paljon se joka tapauksessa oli. Hän olisi voinut ostaa käytetyn auton jo aikaa sitten, mutta rupesikin himoitsemaan uutta loistovaunua ja alkoi säästää.” (Heiniö 1966, 133)

Tarinan lopussa Jan ajautuukin henkilökohtaiseen kriisiin, joka johtaa myös laulajan uran lopettamiseen: laulaja ”ymmärtää” suosion takana oleva tyhjyyden ja sen, kuinka ”liikemaailma oli nie-laissut hänet rahoineen”. Hieman samantyyppinen lankeamistarina kaupallisen populaarimusiikin syövereihin oli *Hertta Tiitan* kirjoittama *Bändi* (1966).

Jos populaarimusiikin kaupallisuuskritiikki yhdisti poliittisesti sitoutuneita nuoria ei-sitoutuneisiin, muodostui yhdistäväksi tekijäksi myös kiinnostus omaa perinnettä kohtaan; se mikä oli lähtöisin ”kansasta” koettiin molemmin puolin tärkeänä. Kiinnostusta ”kansaa” kohtaan leimasi kansainvälisestä folk-liikkeestä omaksutut yhteisöllisyyden ja juurille palaamisen ideat (ks. Kallioniemi 1990, 107), mutta ne limittyivät melko vaivatta *Pokeloiden* ja *Kipparikvartetin* edustaman kansallisromanttisen kansanmusiikkikuvan rinnalle.

Kuitenkin suomalainen kansanmusikki oli monelle folkin harrastajalle uutta. Esimerkiksi Heikki Harma (2001) on maininnut Pokeloiden esiintymisen folk-klubilla syksyllä 1965 siinä mielessä merkittäväksi, että tuolloin nuoret folkin harrastajat saivat ensi kertaa laajemmin tuntumaa suomalaiseen kansanmusiikkiin. Tätä ennen folk oli mielletty lähes yksinomaan ulkomaiseksi musiikkityyliksi.

Folkilla oli myös tietyiltä osin yhteyksiä samanaikaisesti syntyneeseen kansanmusiikkiliikkeeseen (ks. Järviluoma 1991). Yhteinen kontaktipinta löytyi ennen kaikkea tiettyjen keskushenkilöiden, erityisesti Erkki Ala-Könnin avulla. Ala-Könni jakoi nuoren sivistyneistön kanssa ajatuksen siitä, että musiikkikulttuuria tuli tarkastella tieteellisen objektiivisesti, toisaalta hänellä oli yhteydet kansanmusiikin harrastajiin ja järjestöihin.

Kuitenkin suomalainen folkin harrastus sisälsi tietynlaisen paradoksin: kansainvälinen folk-liike oli luonteeltaan moderni ja ur-



baani, mutta Suomessa liike ajoittui modernin ja kaupunkilaisen elämäntavan murrosvaiheeseen. Murrosta kuvaa myös levytetyn materiaalin heterogeenisyys. Samankin yhtyeen/artistin ohjelmistoon saattoi kuulua lauluja kaikista kolmesta nimeämästäni kategorias-  
ta: kansallisesta, kansainvälisestä ja kantaaottavasta folkista. Tämä ristiriitaisuus selittyy kuitenkin myös sillä, että kysymys oli hyvin lyhytaikaisesta ilmiöstä. Levy-yhtiöt mielsivät folkin lähinnä yhdeksi iskelmän tyylilajiksi ja jopa tanssityyliksi<sup>17</sup>, joten folk-kappa-  
leet olivat esimerkiksi Ankin repertuaarissa lisä muiden käännösis-  
kelmien rinnalla. Toisaalta folk-konserttien ohjelmistot saattoivat olla hyvinkin kirjavia: yhdessä viimeisimmästä folk-konserteista vuonna 1968 M. A. Numminen esitti sekä omia että Unto Mono-  
sen tangosävellyksiä (Numminen 2000, KPL Y 11059).

Bob Dylanin hahmo ei edellä käsittelemieni artistien yhteydes-  
sä tullut juuri esille. Varsinaisesti hän nousikin Suomessa listoille vasta 1970-luvun alussa (Muikku 2001, 136).<sup>18</sup> Kuitenkin useim-  
mat haastateltavistani mainitsivat hänet joko esikuvana tai ainakin tärkeänä ajan vaikuttajana (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050; Aar-  
nio 1999, KPL Y 11051; Lindqvist 2000, KPL Y 11053). Dyla-  
nista kirjoitettiin suhteellisen näkyvästi 1960-luvun loppuvuo-  
sina esimerkiksi *Suosikissa* (esim. Hämäläinen & Kaskisuo 1965;  
Moore 1965; Mielipiteitä lausunut Bob Dylan...1966).

Merkillepantavaa on, että näissä artikkeleissa folk haluttiin nähdä  
ennen kaikkea kansainvälisenä nuorisokulttuurina, mikä ei tullut  
juurikaan esiin suomalaisartisteista kirjoitettujen juttujen yhteydes-  
sä. Esimerkiksi Hämäläinen ja Kaskisuo (1965) esittelivät folkin  
kapinahenkisenä alakulttuurina ja samalla sukupolven tuntojen pei-  
laajana:

17. Kuten aiemmin olen tuonut esiin, alkuvaiheessa folkin yhteydessä esiteltiin myös uusi tanssityyli, *Hootenanny hoot*, joka ei kuitenkaan saanut juuri suosiota. Lisäksi laulujen vastaanottoon liittyi se usein artisteja kiusannut piirre, että tanssilava yleisö ei jäänyt kuuntelemaan lauluja, vaan useimmiten ryhtyi tanssimaan. (ks. Aho 1966.)

18. Ulkomaisten artistien vastaanotto Suomessa 1960-luvulla on sinällään oma kiin-  
nostava kysymyksensä. Edellä ollut sitaatti *Suosikki* -lehestä kertoo tästä omaa kiel-  
tänsä: "folk-artisteina" rinnastettiin vaivatta yhteen Animals, Renegates kuin Anki,  
Bosse ja Robert.

”How does it feel” eli miltä tuntuu, laulaa Bob Dylan. Millaista on nuoriso Suomessa verrattuna Lontoon nuorisoon? Etsimme vastausta vuoden ajan Lontoosta, Pariisista, Tukholmasta, Helsingistä, Tampereelta – kaikkialta. Veri on levotonta, veri on punaista. Se sykkii Pohjantähden alla omassa tahdissaan. Nuoruus on osa kohtaloa, vierivää kiveä, ajallista ja purkautuvaa rytmiä. Onko nykyinen sukupolvi turmeltunut? Miksi suomalaiset muunnokset modseista, rockerseista ja folknikeista ovat sotajalalla keskenään ja ns. normaalin nuorison kanssa? (Hämäläinen & Kaskisuo 1965.)

Artikkeli oli kokonaisuudessaan ”raportti nuorisosta” ja siinä esiteltiin, välillä hyvinkin proosallisesti, nuorison elämää ja ”ongelmanuorisoa”. Etusijan saivat folknikit, joiden yhteydessä nostettiin esille myös huumeiden käyttö:

”Eikan pumppu oli piristävä ilmiö, sillä se osoitti folk-kerhojen perustamisen tarpeellisuuden lontoolaiseen tyyliin. Suomen folknikit kokoontuvat omissa ryhmissään etsien levottomana oleskelupaikkaa. Osia Eikan pumppusta vaikuttaa Tennispalatsin nuorisokerhossa Helsingissä. Heillä on oma taidekerho, jossa folknikit saavat kynän ja paperia käteensä ja voivat picasoida. Arkadian sisäpihalla ja Suurkirkon portailla vaikuttaa aina folknikiryhmiä aina tilaisuuden tullen. Suurkirkosta he saivat hädän, koska he häiritsivät jumalanpalveluksesta tulevia.

– Ei me siellä viihdytä, kun ei koskaan tapahdu mitään. Me syödään pilleireitä silloin, kun ei ole varaa pulloon. Meidät ajettiin ulos koulusta, eikä me nyt oikeastaan mitään. Anna kaksi markkaa niin mä kerron, mistä löytyy lisää drugseja”.<sup>19</sup> (Hämäläinen & Kaskisuo 1965, 7.)

Samassa artikkelissa korostettiin myös folkin ”yhteiskunnallisuutta”: kirjoittajien (ma. 5) mukaan ”mielenosoituslaulut ja ajatukset” tekivät ”folknikeista vanhaa uneliasta beatnik-sukupolvea mielenkiintoisempia”.

Vaikka Dylanin edustama ”universaali” rock-sankaruus (ks. Kallioniemi 1990, 127–131) sai jonkin verran vastakaikua Suomessa, ei ”folk-auteurismia”<sup>20</sup> juuri nostettu esiin kotimaisia artisteja arvi-

19. ”Eikan pumppu” eli Eino Leinon patsaan ympärillä kokoontunut nuorisojoukko ei kuitenkaan yksinomaan ollut folkin harrastajia, vaan Bruunin (1998, 195) mukaan sekalainen joukko popin ja folkin harrastajista ”oikeisiin ongelmanuoriin”.

20. Auteurin statuksen saa artisti, joka onnistuu kehittämään persoonallisen ja ainutlaatuisen ilmaisutavan ja näin välttämään syytökset musiikin ”kaupallisuudesta”. Sta-  
→

oitaessa. Tähän oli osaltaan vaikuttamassa käsitykset folkista kansallisromanttisen kansanlauluperinteen eräänlaisena jatkumona.

Kuten olen edellä useaan otteeseen todennut, ei suomalaisen folkin luonteen arvioiminen yksiomaan levytysten perusteella anna täyttä oikeutusta ilmiölle. Haastatteluissa (Joutsenniemi 1999, KPL Y 11050; Aarnio 1999, KPL Y 11051; Lindqvist 2000, KPL Y 11053) tuli toistuvasti esille elävien konserttitilanteiden merkitys. Folk-konsertit tarjosivat esiintyjille sopivan areenan esiintymistaitojen hiomiseen. Samalla suomenkielisten kappaleiden tekeminen nousi arvoonsa, Siten vaikka auteurismi-ajattelu ei saanut jalansijaa folkin piirissä, oli folk vaikuttamassa rock-auteurismin syntyyn 1970-luvun alussa. Keskeisestihän tämä tulee esille Hectorin tuotannossa.

Folk-liike ehti kuihtua ennen kuin kiinnostus työväenkulttuuria kohtaan kasvoi. Kuitenkin tietynlainen side on näiden kahden väliltä löydettävissä: tutustuminen valtavirrasta poikkeavaan musiikkiin johdatteli nuoria muusikoita työväenliikkeen musiikin pariin. Esimerkiksi *Guldkurkorna*-yhtyeen kanssa 1960-luvun viimeisinä vuosina esiintynyt Hannu ”Tuomari” Nurmio (1990, 42–43) kertoo, kuinka hän aluksi kiinnostui Hiski Salomaan musiikista, mikä varsin pian oli johtamassa poliittiseen sitoutumiseen. Kuitenkin samalla yhteys kansanmusiikin harrastajiin sekä kenttäväkeen hiipui, ja pian katkesikin. Esimerkiksi Pekka Aarnio (1999, KPL Y 11051) muisteli, kuinka *Guldkurkorna*-yhtye sai jäätävän kylmän vastaanoton esittäessään työväenlauluja Kaustisten kansanmusiikkijuhlilla 1970-luvun alussa.

Folkiin liitettyt käsitykset autenttisuudesta ja alkuperäisyydestä saivat myös toisenlaisia konnotaatioita, kun folk-imagolla esiin nousi artisti, jonka protestilaulut poikkесivat täysin ennen kuullusta. Irwinin, Antti Hammarbergin, tyyli kääntyikin nopeasti keskiluokkaista protestilaulua vastaan.

---

tuksen antavat kriitikot ja kuulijat ja sen saavuttaminen on kokonaisuudessaan hyvin monimutkainen prosessi. (ks. Shuker 1994, 111–115.)

## IX Irwin Goodman ja matala protesti

*”Irwinismi oli jotakin välinpitämätöntä realismia. Nykykuppetteja, satiirisesti esitettynä. Ei mitään hienostelua, vaan asioiden julkituomista sellaisina kuin ne olivat. Ehkä hieman erään puoleni korostamista, sen puolen jota kunniakkaat ihmiset kut-suivat karkeudeksi.” (Irwin 1967, 39.)*

Antti Hammarberg, Irwin, erottui muiden suomalaisten folk-artisien joukosta monessa suhteessa. 1960-luvun alussa hän oli laulanut niin rockia, tangoa kuin iskelmääkin, mutta vasta Bob Dylain laulutavan imitointi nosti Irwinin suosioon.<sup>1</sup> Syynä tyylinmuutokseen ei kuitenkaan ollut niinkään kiinnostus folkiin, vaan koska folk-laulut ”olivat tulleet muotiin”, Veikko ”Vexi” Salmi – Irwinin laulujen sanoittaja ja myöhemmin myös tuottaja – näki niissä yhden mahdollisen väylän menestykseen (Bruun & al. 1998, 113). Suhtautumistapa kertoo osaltaan musiikin tekemisen erilaisista lähtökohdista: siinä missä folk pääkaupunkiseudulla oli keskiluokkaisen nuorison harrastus, alemmista sosiaaliryhmistä tulevien pikkukaupungin muusikoiden keskuudessa suosioon nouseminen oli monasti toivotuin päämäärä. Siten folkin kaupallisuuskritiikki ei kuulunut Irwinin musiikkiin, vaan kaksikko Goodman-Salmi pyrki tekemään omien sanojensa mukaan musiikkia, jota ”kansa halusi”. Vexi Salmen mielestä oli ”turha laulaa Vietnamin sodasta ja atomipommeista ja kaikenlaisista hienoista ja monimutkaisista asioista kun meillä ryysyrannat ja työmiehen lauantait kiinnostavat yleisöä enemmän” (Bruun & al. 1998, 113–114).

Myös imagoltaan Irwin erosi huomattavasti folk-artisteista. Hänen julkisuuskuvastaan muodostui paheellinen ja kapinallinen ta-

1. En tässä yhteydessä käy läpi tarkemmin läpi Irwinin uran eri vaihteita, ne ovat luet-tavissa esimerkiksi Jukka Järvelän (1997) kirjasta *Homma kävi*.

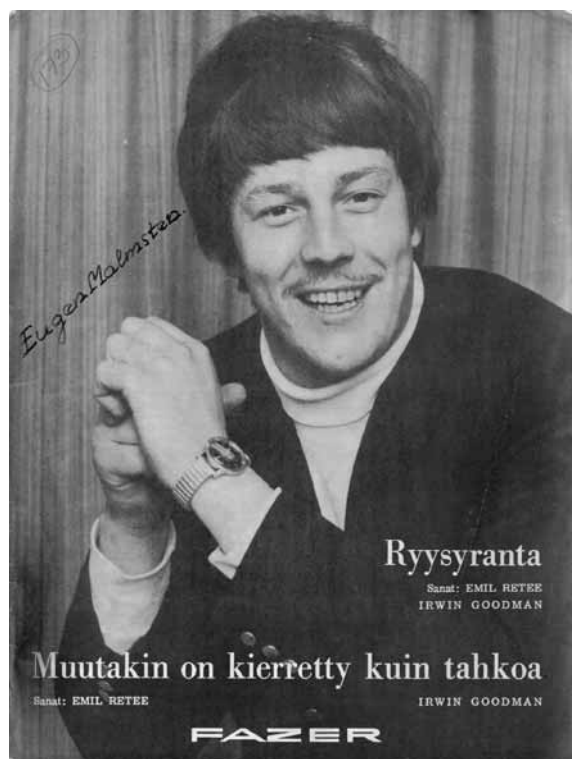
valla, joka ulotti vaikutuksensa laajempiin kansankerroksiin kuin pääkaupunkiseudun folk-liike. Boheemi elämänsenne, runsas alkoholinkäyttö, uran ylä- ja alamäet nostettiin esiin ajan populaarilehdistössä, erityisesti *Hymyssä* ja *Suosikissa*.

Suosioon Irwin nousi Dylan-vaikutteisella kappaleella *En kerro kuinka jouduin naimisiin*. Varsinaisesti ”protestilaulujen” sarjan aloitti *Työmiehen lauantai* (1965) ja sen jälkeen esimerkiksi sellaiset kappaleet kuin *Ryysyranta*, *Ei tippa tapa*, *Poliisi on pop*, *Yli vaan*, *Uusi Paavo*, *Kun rahat ei riitä* nostattivat kohua. Yleisradiossa nämä kappaleet joutuivat soittokielttoon, mikä entisestään kasvatti niiden kysyntää.

Irwinin laulut saivat aiheensa hyvinkin erilaisista ilmiöistä ja tapahtumista. *Marcello Magaroni* parodioi italialaisia iskelmälaulajia, *Uusi Paavossa* vihjailtiin maataloustukia hyväksikäyttävistä maanviljelijöistä ja *Sotilas* jäljitteli pilkalliseen sävyyn ajan rauhanlauluja. Muutamat kappaleista liittyivät laulajan omiin elämäntapahtumiin, kuten rattijuoppousrangaistuksen kärsimiseen Seutulän lentokenttätöyrymaalla (*Terveisiä Seutulasta*). Kuitenkin Irwinin repertuaariin kuului 1960-luvun puolivälissä myös iskelmä- ja pop-kappaleita kuten *Rakkaus on rajaton*, *Välitunti*, *Valokuva*, *Aurinko tähdet ja kuu*, *Leskenlehti*.

Irwinin uran huippu ajoittuu vuosiin 1968–69, jolloin hän oli yksi Suomen myydyimmistä artisteista ja esiintyi mm. *Reteesti vaan* ja *Kansalle mitä kansa haluaa* -kiertueillaan ympäri maata. Yksi uran kuriositeeteista oli esiintyminen Ranskan Cannesissa Midem-festivaaleilla vuonna 1969, jossa hän esitti *Ryysyrannan* – valkoiseen smokkiin pukeutuneena – huvittuneelle ranskalaisyleisölle (Järvelä 1997, 80–86). 1970-luvun alusta lähtien Irwinin ”yhteiskunnallisen suunsoiton”, kuten Veikko Salmi (2000 KPL Y 11057) tyyliä kuvasi, rinnalle alkoi syntyä viihteellisempää repertuaaria, kuten vuonna 1970 Syksyn Sävel-kilpailun voittanut *St. Pauli ja Reeperbahn* osoittaa.

Veikko Salmi (2000, KPL Y 11057) on korostanut Irwinin laulujen syntyneen pikemminkin suomalaisen kupletin hengessä kuin 60-lukulaisen folkin. Humoristisuus ja satiirisuus kuplettien taapaan olikin niille tyypillistä, nyt vain laulujen tematiikka oli mo-



Muutakin on kierretty kuin tahkoa & Ryysyranta – nuotin kansi.  
(Fazer 1967.) Suomen Jazz & Pop Arkisto.

nessa suhteessa suorasukaisempi kuin ennen. Seuraava analyysi perustuu noin kahteenkymmeneen tunnetuimpaan Irwinin levyttämään kappaleeseen vuosilta 1965–1970.

## Protestilaulu duurissa

Musiikillisesti Irwinin kappaleet rakentuivat suhteellisen yksinkertaisista aineksista (säveltämisestä, ks. Järvelä 1997, 75). Pääsääntöisesti Irwinin kappaleiden taustalla on suomalaisen iskelmän ja tätä kautta tanssilaulun kolmisointumelodiikka, johon lisäväriä tuovat saksalaisen schlagerin ja angloamerikkalaisen populaarimusiikin vaikutteet. Afroamerikkalaiset vaikutteet tulevat näkyviin joissakin kappaleissa rock- ja blues-kromatiikkana. Esimerkiksi *En kerro kuinka jouduin naimisiin* -kappaleessa on sekä bluesin ns. sinisen terassin stilisoitunut, akkulturoitunut muoto, melodian pieni terssi duuri-soinnun yhteydessä (ks. esim. Lilliestam 1989, 185–186) että hie-man oikeaoppisempaa blues -kromatiikkaa asteikon viidennellä ja kolmannella asteella.<sup>2</sup> (Nuottiesimerkki 1).

Nuottiesimerkki 1. En kerro kuinka jouduin naimisiin, Irwinin parhaat

Erityisesti Bob Dylanin musiikilla näyttää olleen vaikutusta Irwinin tyyliin uran alkuaikoina. Tämä on nähtävissä myös edellä mainitusta *En kerro kuinka jouduin naimisiin* -kappaleesta. Se alkaa asteikon viidennen sävelen toistolla ja rakentuu muutoinkin pitkälti

2. Vuonna 1965 taltioidussa esityksessä (FIFD 6500006) Irwin ei laulutavallaan juurikaan korosta sinisiä säveliä. Selkeimmin ne ovat kuultavissa vasta viimeisen säkeistön päätöstahdeissa.

säveltoiston varaan Bob Dylanin kappaleiden tapaan.<sup>3</sup> (Ks. nuottiesimerkki 1) Samantyyppinen melodiarakennustapa, minkä Dylan omaksui ns. talking bluesista ja afroamerikkalaisesta blues-balladi -perinteestä (ks. Merwe 1992, 82–88; 146–148), on tyypillistä myös kappaleille *Autolla Kanariansaarille* ja *Raha ratkaisee*. Lisäksi viimeksi mainitussa kappaleessa on nähtävissä pyrkimystä luoda bluesin sävyjä laskevalla pienellä terssillä (ks. Merwe 1989, 121–125) jälleen hieman samaan tapaan kuin mikä on tyypillistä monille Bob Dylanin kappaleille<sup>4</sup> (Nuottiesimerkki 2).



Nuottiesimerkki 2. Raha ratkaisee, Irwinin parhaat

Kuitenkin harmonia, tavanomainen I-IV-V -sointukierto, häivyttää tätä vaikutelmaa. Blues-vaikutteet jäivät kuitenkin lopulta vähäisiksi. Kysymys ei ollutkaan siitä, että Irwin olisi kovin aktiivisesti kuunnellut Dylanin musiikkia, vaan hän pyrki muokkaamaan alkuvaiheessa kappaleitaan folktähtien antaman esikuvan mukaan. Esimerkiksi Salmi mainitsi Dylan-vaikutteiden syyksi juuri pyrkimyksen luoda ajan henkeen sopivaa musiikkia (Salmi 2000 KPL Y 11057).

3. Piirteet ovat tyypillisiä Dylanin 1960-luvun alun musiikille, kuten esimerkiksi sellaisille kappaleille kuin Subterranean Homesick Blues, Maggies Farm, Desolation Row, Black Crow Blues, Love Is Just a Four Letter Word, Playboys and Playgirls, I Shall be Free, Tombstone blues, A Hard Rain's a Gonna Fall.

4. Tarkemmin määriteltynä Dylanin laulujen terssimotiivi on tyypillinen Amerikan mustan väestönosan työlauluille (ks. Merwe 1989, 123). Dylanilla niiden vaikutus tulee näkyviin esimerkiksi sellaisissa kappaleissa kuten Subterranean Homesick Blues, Highway 61 Revisited, It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry.



Saksalaiseen schlageriin viittaa kappaleiden (vähäinen) hajasävelkromatiikka (ks. Jalkanen 1989, 297) esimerkiksi sellaisissa kappaleissa kuten *Ei tippa tapa* ja *Juhlavalssi* (Nuottiesimerkki 3)

San. Emil Retee

Nuottiesimerkki 3. Juhlavalssi, Irwinin parhaat

Toisaalta saksalaisiskelmien vaikutus tuli esiin siinä, että kappaleet olivat duurisävellajeissa; ”duurimuotoiset protestilaulut” kuten *Työmiehen lauantai*, *Ei tippa tapa* ja *Mikä laulaen tulee, se viheltäen menee* olivatkin Irwinin protestin keskeinen piirre. Usein vielä kappaleen taustalla oleva rytmikaava on saksalaiselle schlagerille ominaisesti yksinkertainen ja hakkaava, kuten esimerkiksi kappaleissa *Mikä laulaen tulee, se viheltäen menee*, *Kieltolaki*, *Reteesti vaan*.<sup>5</sup> Tä-

5. Se, mistä saksalaisen schlagerin piirteet tulivat Irwinin musiikkiin, on toinen kysymys. Osaltaan tyylin valintaan saattoi vaikuttaa se, että 1920-luvun foxtrot heräsi henkiin 1950-luvun lopulla ”humppana” Kullervo Linnan ja Humppaveikkojen myötä. Kuitenkin tässä tapauksessa ehkä suurempikin vaikutteiden antaja oli Irwinin tekemä matka Länsi-Saksaan 1960-luvun alussa.

män lisäksi Irwinin repertuaariin kuului siis myös tangoja, valsseja ja pop-kappaleita, jotka eivät olleet parodioita. Ne eivät kuitenkaan nousseet suosioon samalla tavalla kuin ns. protestilaulut.

Kuten aiemmin on tullut ilmi, kappaleiden melodiat rakentuvat tavallisesti tonaalisten tanssisävelmien tapaan kolmisointukuluille, eikä niistä ole juurikaan löydettävissä appogiatura-tyylitelyä. Yksi poikkeus on *Kalteritango*, jossa on ”viihdytysdissonanssi” (Lilliestam 1980, 15), kvarttipidätys IV:llä asteella. Kuvaava yhdistelmä kolmisointumelodiikkaa ja romanttista appogiaturatyyliä on myös *Reteesti vaan* -kappale: sitä hallitsee suorasukainen kolmisointumelodiikka, johon vastakkaisuutta (”viihdytyssefektin”) luovat B-taitteen, kertosäkeen kvartti- ja sekstipidätykset. (Nuottiesimerkki 4).

San. Emil Rete

Va - hin - gos - sa maail - maan syn - nyin mi - nä var - maan:

i - sä löy - si het - ki - sek - si jos - ta - kin ar - maan.

mut - ta re - tees - ti vaan sil - ti lau - lel - laan ei - kä

x men - nei - syys x pal - jon - kaan pai - - - na, mut - ta

Nuottiesimerkki 4. Reteesti vaan, Irwinin parhaat

## Muoto ja harmonia

Kappaleet ovat tavallisimmin muodoltaan AB-parisikermiä, vaikka jonkin verran variaatiota, supistuksia tai laajennuksia muotorakenteista on löydettävissä. Myös säerakenteissa on jonkin verran vaihtelua, mutta yleensä ne ovat melko kaavamaisia<sup>6</sup>.

Harmoniarakenne on Irwinin kappaleissa pääsääntöisesti yksinkertainen, yleensä I, IV ja V7 –asteille perustuvaa. Muutamia kappaleita on kuitenkin väritetty hieman laajemmalla sointuvalikoidella (*Reteesti vaan, Kun rahat ei riitä*). Niin ikään kvinttikiertoon perustuvaa soinnutusta löytyy jonkin verran. Lisäksi modaalisilla muunnosoinnuilla näyttää olevan erityinen rooli tietyissä kappaleissa. Erityisesti *Juhlavalssissa* IV-asteen modaalinen muunnosointu synnyttää samoja ”vieraannuttavia”, kriittisiä konnotaatioita kuin Chydeniuksen musiikissa. (ks. nuottiesimerkki 3).

## Laulutapa

Keskeinen osa Irwinin tyyliä oli omaleimainen laulutapa. Sitä voi luonnehtia intensionaaliseksi, toisin sanoen laulutavalle on ominaista mikromuuntelu, erityisesti tavujen venytykset ja sointivärimuutokset. Nämä piirteet Irwin näyttää omaksuneen ennen kaikkea Bob Dylanilta. Erityisen selkeästi ”dylanmainen” nasaali ja ”venyttelevä” laulutapa on kuultavissa sellaisissa kappaleissa kuin *En kerro kuinka jouduin naimisiin, Ei tippa tapa* ja *Raha ratkaisee*, vaikka sinällään äänen nasaalius ja ”laiska” artikulaatio – laulaja on hie- man jäljessä perusrytmistä – on tyypillistä useimmille Irwinin kappaleille.

Kuitenkaan Irwinin laulutavassa kysymys ei ollut pelkästään Dylanin imitoimisesta, sillä laulajan tyyli vaihteli kappaleesta toiseen huomattavastikin 1960-luvun puolivälissä. Siinä missä tunnetuimmissa ”protestilauluissa” (esimerkiksi *Ryysyranta, Ei tippa tapa, Juhlavalssi, Kun rahat ei riitä*) Irwinin ääni on tavallisimmin ”honottava”, lähempänä iskelmä- ja pop-musiikkia olevissa kappaleissa.

6. *Työmiehen lauantai* A(abab')B(cdcd') A(abab'), *Ei tippa tapa* A(aaba)B(cdcd'), *Juhlavalssi* A(abcd) B(efgg')

leissa esikuvana näyttää olleen pitkälti tangolaulajien tyyli. Siihen laulaja yhdisti ”laiskaa” artikulaatiota ja välillä myös piirteitä pop-musiikin laulutavoista. Tangon osalta esikuvina näyttävät olleen erityisesti romanilaulajat. Heiltä Irwin omaksui rintaäänien käytön, täysjänteisen laulutavan, mutta ei juuri käyttänyt vibratoa. Tämä on kuultavissa esimerkiksi *Kalteritangossa*. Lajissaan ainutlaatuinen esitys on myös *Leskenlehti*-tango, jossa Irwin yhdistää tangomaneereja popin crooning -laulutapaan. Vaikka esityksessä tavoitteena on ilmiselvästi parodiointi, esitys on tehty niin pieteetillä, että parodian luonne hämärtyy.

Alkuvaiheessa Irwiniä säästi levytyksissä tavanomainen pop-yhtye. Vuodesta 1967 lähtien, Irwinin siirryttyä Fazerin artistiksi, kappaleet saivat uudenlaisen ilmeen. Yhtiön sovittajat, erityisesti Jaakko Borg muokkasi kappaleita laajemmalle studio-orkesterille. Joistakin vuosikymmenen vaihteessa syntyneistä sovituksista on kuultavissa *korkealle protestille* ominaisia piirteitä, esimerkiksi *Juhlavalssissa* jousiorkesterin käyttö voidaan ymmärtää vieraannuttavana efektinä. Myös 1970-luvun alkuvuosina Markku Johanssonin toimiessa sovittajana kappaleet sovitettiin viihdeorkesterille. Niihin oman leimansa toivat puolestaan saksalaisiskelmien sovitukselliset piirteet (esim. *St Pauli ja Reberbahn*, *Poing, poing, poing*, *Tää on maallista vaan*).

## Kaupunkilaisen kupletin tunnusmerkit

Kuten edellä totesin, on Vexi Salmi korostanut Irwinin laulujen yhteyttä suomalaiseen kuplettiperinteeseen. Suomessa ranskalaisesta vaudevillestä peräisin olevat kupletit tulivat suosituksi 1900-luvun alkupuoliskolla. Yleensä genre on ymmärretty väljästi: kupletteihin on katsottu kuuluvan niin kronikat, arkkiveisut, rekilaulut, romanssit kuin iskelmätkin. Tunnusomaista kupleteille on ollut satiirisuus, toisaalta sanat ja esitystyyli ovat yleensä olleet niissä keskeisempiä tekijöitä kuin lauluääni tai sävelmä. Kuplettien satiirisuus on usein ymmärretty myös yhteiskuntakriittisyytenä: kupletit on nähty ”kansan” ääneksi ”älymystöä” ja ”herroja” vastaan. (Hako 1981, 214–219.)

Goodmanin ja Salmen laulut sisälsivät paljon piirteitä, joita voidaan pitää ”kuplettihenkisyyden” osoittajana. Erityisesti satiirisuus ja kriittisyys oli niille tyyppillistä. Kuitenkin jos edellisten vuosien kupletit olivat jääneet ihmisten mieliin ”ei sitä tyhmempi heti huomaa” -tyyppisistä hokemista, nyt puheenparret olivat luonteeltaan räväkämpää. Olennaista oli, että Vexi Salmi oli poiminut keskeiset lausahdukset ”kansan suusta” ja toimi näin ikään kuin ”kansan” äänen välittäjänä. Esimerkiksi *Työmiehen lauantai-* ja *Ei tippa tapa* -kappaleiden tematiikka (ja muotoilut: ”viideltä saunaan, kuudelta putkaan”) olivat peräisin rekkakuski Paavo Peltoselta, johon Goodman ja Salmi olivat tutustuneet 1960-luvun alussa Länsi-Saksassa. Tämän karskin ja karkeakielisen miehen elämää Salmi kuvasi myöhemmin kirjassaan *Siniset morkkakengät* (1993). *Pensselit sanaan* -laululle aiheen oli antanut yömyöhään huoltoasemalle tullut juopunut maalari, joka laushti tarjoilijalle panevansa ”pensselit sanaan ja rukkaset naulaan”. *Ryysyranta* oli puolestaan syntynyt tanssilavayleisön joukosta tulleen ehdotuksen perusteella. (Salmi 2000 KPL Y 11057.)

Toisin kuin monissa kupleteissa, jotka useimmiten perustuivat lainasävelmiin, myös melodialla ja ylipäänsä musiikillisilla piirteillä oli Irwinin lauluissa erityinen merkityksensä. Tämä siitäkin huolimatta että käytössä olivat, kuten edellä on tullut ilmi, melko yksinkertaiset ainekset: vaikutelman ”iskevyydestä” synnytti suomalaisten tanssisävelmien ja saksalaisen schlagerin piirteiden yhdistäminen. Oman leimansa joihinkin kappaleisiin loi ajasta poimittu ”vieraannuttaminen”. Erityisen hyvin tämä tulee näkyviin *Kun rahat ei riitä* ja *Ryysyranta* -kappaleissa.

*Kun rahat ei riitä* -kappaleessa A-taite on marssi, jonka henkeä on mahdollista verrata *korkean protestin* vastaavaan, yhteiskunnan ”epäkohtien” julkituomiseen. Olennaista oli nyt kuitenkin se, että tematiikka oli haettu ”kansan suusta”.

B-taitteessa kappale muuttuu ”humpaksi”<sup>7</sup>, kuten säestyksen ”takapotku” (korostus heikolla tahtiosalla) sekä vaihtobasso osoit-

7. Ymmärrän humpan tässä polkan tempossa soitetuksi, tasajakoisesti fraseeratuksi foxtrotiksi. (ks. Suutari 2000, 171–172)

San. Emil Retee

♩ = 130

Fm B♭7 E♭ A♭ Fm Cm Fm7 B♭7 E♭ G7/D

Pan - naan pens - so - lit san - taan ja ruk - ka - set nau - laan, ei - hän täs - sä muu - kaan au - ta!

gt:

Cm/G Fm G7 Cm A♭ E♭

kun ei ra - hat ri - tä. ju - ku - lau - ta! Ja

G7 G7-5 Cm Cm

kun ei ra - hat ri - tä. ju - ku - lau - ta!

tr. 3

Cm G7

E - dus - kun - nan neu - vo on: ru - koi - le ja kii - tä! etc.

gt:

bass

Cm B♭7 E♭ C7

Ei - hän se nyt pel - kä - tään kai c - la - tuk - seen ri - tä.

Fm B♭7 E♭ Cm

työt - tö - myy - den ch - käi - sy näin su - ju - vas - ti toi - mii: ~

Nuottiesimerkki 5. Kun rahat ei riitä, Irwinin parhaat & F-records 8573-82839-2.

tavat. Kolmannessa säkeessä basso alkaa soittaa walking bass -kuviota. (Nuottiesimerkki 5)

Kyseinen ”humppa” ei tässä tapauksessa ole vain pastissi, vaan ehkä enemmänkin karnevalistinen ele, jolla epäilemättä halutaan erottautua korkeakulttuurisesta ”protestista”. ”Kansanomaisuuden” vaikutelmaa korostaa myös soitinnus: introssa sointuja soitetaan urkuharmonilla ja melodiaa mandoliinilla.

Samalla tavalla tekijät näyttävät halunneen sanoutua irti korkeakulttuurisesta protestista *Ryysyrannassa*. Kuitenkin keskeisenä keinovarana tässä kappaleessa on *korkealle protestille* ominainen tyylikeino: sitaattien ja tyyliallusioiden käyttö. Jo kappaleen alku sisältää huomiota herättävän yhdistelmän: kuten edellisessä kappaleessa, myös tässä intron melodiaa soitetaan mandoliinilla, mitä seuraa sitaatti *Olet maamme armahin Suomenmaa* -laulusta.<sup>8</sup> Tällä tekijät halusivat epäilemättä asettaa vastakkain ”syvien rivien” kulttuurin (jota siis edustaa mandoliini ja sen sointimaailman luoma ”kansanomaisuus”<sup>9</sup>) ja edustusjulkisuuden (isänmaallisuutta korostava laulu).

Kappaleen molemmat taitteet rakentuvat jälleen ”humppa”-formaatile: takapotku (B-taitteessa vielä erityisesti korostettuna) ja vaihtobasso erottuvat selvästi.<sup>10</sup> B-osaa värittää muistuma valssista, joka todennäköisemmin on George de Godzinskyn kappaleesta *Pohjolan yö*. (Nuottiesimerkki 6)

8. Samalla tavalla *Balladi Voivuoesta* sisältää sitaatin kappaleesta *Oi kallis Suomenmaa*.

9. Mandoliini yleistyi 1900-luvun alkuvuosikymmeninä nopeasti kansansoitteina ja sitä käytettiin niin tanssien kuin kisällilaulujenkin säestyksessä. Kuitenkin saatavilla olevat mandoliinit olivat usein heikkolaatuisia ja niitä oli vaikea virittää tarkasti, jolloin musisointi oli usein kuulijan kannalta epämiellyttävää. Tämän vuoksi soitin sai pian ”alempiarvoisen” kansansoitteimen leiman. Kuitenkin ”kansanomaisuuden” voidaan ymmärtää viittaavan *Ryysyrannassa* myös venäläisyyteen: soittotapa, tremolon käyttö, luo samantyyppisen sointimaailman kuin balalaikan soitto. (Silanpää 1992, 114–120.)

10. Oman leimansa kappaleeseen tuo kitarasäestys erityisesti kappaleen A-taitteessa. Sen voidaan katsoa olevan peräisin folkista. (ks. nuottiesimerkki)

♩ = 116 San. Vexi Salmi

Siel - lä on kirp - pu - ja, lu - tei - ta, täi - tä,  
Pirt - ti on ai - no - a vil - je - lys - sar - ka

Min - kä nuo - re - na op - pii sen van - hana

tai - taa sen vil - kai su ka - ma - riin

niin pit - kä on poh - jo - lan va - loi - sa yö, O - let

Nuottiesimerkki 6. Ryysyranta, Irwinin parhaat & F-records 8573-82839-2.

*Ryysyrannan* ideointi ei kuitenkaan kokonaisuudessaan ollut Salmen ja Goodmanin, vaan sovitusvaiheessa suuri merkitys oli Faze-rissa toimineella Jaakko Borgilla. Hänen ideansa oli myös sovittaa *Juhlavalssi*, joka alunperin perustui J. Alfred Tannerin *Kulkurin valssiin*, wienervalssin tyyliksi. Toisaalta Borgin innovaatiota ovat niin *Kun rahat ei riitä* kuin *Ryysyrannankin* sovituksessa käytetyt puhallinsignaalit (ks. nuottiesimerkki 5), jotka viittaavat myös *korkean protestin* sovituksiin. (Salmi KPL Y 11057).

Näiden *korkean protestin* piirteiden ohella joidenkin Irwinin laulujen afroamerikkalaiset vaikutteet olivat omaleimainen, vaikkakin siis vähäinen, lisä Irwinin ”protestiin”.



## Aitoa vai epäaitoa folkia?

Irwinin imago ”folk- ja protestilaulajana” ei kuitenkaan syntynyt spontaanisti, vaan sitä suunniteltiin pitkään (ks. Järvelä 1997, 54–57). Kun yritys lopulta tuotti tulosta, Irwinistä muodostuikin yksi eniten myyvistä ja näkyvimmistä 1960-luvun artisteista. Kuten edellä on käynyt ilmi, ajan muiden folk-artistien piirissä Irwinin lauluja pidettiin kuitenkin yleisesti ”epäaitona” folkina (ks. Järvelä 1997, 62). Kuitenkin Irwinin poikkeaminen ajan muista folk-laulajista on sinällään kiinnostava piirre, mikä myös johtaa pohtimaan tarkemmin laulajan suosion syitä. Seuraavassa tarkasteluni perustuu Karvosen (1997, 239–296) esittämään näkökulmaan, jossa lähtökohtana on artikulaatioiden tarkastelu. Tällöin artistin julkisuuskuva ei nähdä yksioikoisesti joko aitona tai epäaitona, vaan kaikenlaiset kytkennät nähdään merkityksellisinä ja sosiaalista todellisuutta ilmentävinä; keskeistä onkin pyrkiä analysoimaan sitä, mitä nämä kytkennät sosiaalisesta todellisuudesta kertovat.

Irwinin julkisuuskuvan piirteet kuvaavat hyvin populaarimusiikkijulkisuuden murrosta 1960-luvun Suomessa: sekä uudentyyppisen tähteyden syntymistä että sensaatiojournalismin alkutaivalta. Kuten *Uuden laulun taustatekijät* -luvussa totesin, *Hymy*-lehti oli sensaatiojournalismin airut Suomessa. 1960-luvun alkupuolella lehti oli vielä suhteellisen maltillinen, mutta päättyi ”likasankojournalismiin” vuosikymmenen loppupuolella.

Irwin nostettiin ajan muiden folk- ja protestilaulajien tavoin esille vuosikymmenen puolivälissä niin *Hymyssä* kuin myös *Suosikissa*. Esimerkiksi *Suosikin* vuoden 1966 ensimmäisessä numerossa Irwin esiteltiin ”aitona folk-myytin tulkitsijana”, joka ”siistityn, lattapäisen vakioihmisen” sijaan oli ”nuorison puolesta laulava aito, omaperäinen filosofi” (Jussila 1966). Boheemisuutta tuotiin esiin myös omaperäisin sanakääntein: Irwin ei toimittajan määritelmän mukaan ”koskaan ole tehnyt työtä, eikä hän sitä tee nyt, eikä tule koskaan tulevaisuudessakaan tekemään”. Niin ikään juuri suosioon nousseen tähden anarkistisuutta korostettiin. Jussilan (ma.) mukaan Irwin vihasi kaikkea: armeijaa, eduskuntaa, poliisia ja – ajan kohtaan nähden rohkeasti myös – ”itää”, eikä hyväksynyt, että ”mei-

dän pitäisi aina olla niin kovasti kallellaan heihin päin!” Kriitiikin kohteena olivat lisäksi ”englantia ihannoivat iskelmätähdet”. Kuitenkin myös suomalaisten iskelmien tekstit olivat Irwinin mielestä liian pinnallisia rakkausaiheineen.

Sinällään pop-kappaleiden sisällöttömyyden kritiikki olisi sopinut ajan protestilaulajien suuhun kautta linjan, mutta kokonaisuudessaan Irwinin julkisuuskuva erosi huomattavasti niin folk-laulajien kuin iskelmä- ja pop-laulajienkin julkisuuskuvasta. Eroa oli luomassa ennen kaikkea anarkistisuuden ja kapinallisuuden korostaminen. Näiden piirteiden esiin nostaminen voidaan nähdä pyrkimyksenä imitoida Bob Dylanin kapinallista hahmoa. Kuitenkin jos keskeistä Dylanin rock-sankaruudessa oli eurooppalaisen kirjallisen perinteen yhdistyminen amerikkalaiseen kansanrunouteen (Kallioniemi 1990, 127), Irwinin hahmoon eivät korkeakulttuuriset viittaukset kuuluneet. Pikemminkin toiminnan eetos tiivistyi käsitteeseen ”irwinismi” tai ”retkuilu” (ks. esim. Tippasensuuri tap-poi.. 1966). Irwinin imago sisälsi modernin rock-sankaruuden (ks. Kallioniemi 1990, 127–129) piirteitä myös siinä mielessä, että laulajan ”aitous” nostettiin esille. Tässä yhteydessä ”kansa”-temaatiikalla oli jälleen suuri merkitys. Irwin määritteli itsensä ”aidoksi kansanmieheksi”, jonka laulut oli suunnattu ”tavalliselle suomalaiselle”. Tämän mukaisesti hän halusi antaa ohjeita myös muille folk-artisteille: ”Ei kannata yrittää olla liian hieno ja tärkeä. Tavallinen suomalainen on koulusivistykseen ja murteeseen katsomatta sellainen tyyppi, joka ei pidä tehdyistä luonteista” (Tippasensuuri tap-poi...). Samoissa yhteyksissä kaksikko nosti esiin esikuvansa, J. Alfred Tannerin ja Reino Helismaan (ma.; Irwin Goodmanin comeback 1967).

Kaiken kaikkiaan viittaukset kuplettiperinteeseen jäivät *Suosi-kin* artikkeleissa – lehden tyylin mukaisesti – kuitenkin suhteellisen lyhyiden mainintojen varaan ja etusijan saivat vähitellen artistin yksityiselämän tapahtumat: uran katkeaminen rattijuopumus-rangaistukseen, uusi tuleminen *Ryysyrannan* myötä ja jälleen uran romahtaminen 1960-luvun loppupuolella. Näistä tapahtumista myös *Hymy*-lehti uutisoi ahkerasti.

Irwinin julkisuuskuvaan 1960-luvulla sisältyi kuitenkin myös paljon näytösluontoisuutta. Tarinoita suosion ja menestyksen hankkimisesta keinoja kaihtamatta on monia ja näistä tarinoista monia versioita. Esimerkiksi juhannuksena 1966 Irwin lähti kiertueelle helikopterilla, joka tuohon aikaan oli harvinainen näky maaseudulla ja siten houkutti yleisöä enemmän paikalle. Niinpä järjestäjät olivat valmiita maksamaan konsertista tavallistakin enemmän. Niin ikään radion ja television listaohjelmien äänestyksiin saatettiin värvätä henkilöitä listan johtopaikan varmistamiseksi.<sup>11</sup>

Toisaalta Irwinin imago paheellisena tähtenä sai käyttövoimaa myös yleisemminkin yhteentörmäyksestä laajenevan populaarimusiikin kentän ja vallitsevien, populaarikulttuuria koskevien sanktioiden välillä. Yksi tällainen oli huviverolaki. Raskasta verotusta kiertääkseen ohjelmanjärjestäjät nimesivät Irwinin konsertit usein ohjelmallisiksi iltamiksi, joissa siis tuli olla aluksi ”sivistävää” puheohjelmaa ja vasta lopuksi tanssia.

Näin tapahtui myös Irwinin kohutuimman esiintymisen yhteydessä syyskuussa 1968 Polvijärvellä. Juhlapaikalle tarkastuskierrokselle tullut nimismies huomasi yleisön tanssivan, vaikka menossa piti olla vielä ohjelmaosuus. Hän luonnollisesti peruutti tilaisuuden välittömästi. Tästä kuitenkin paikalla ollut 500-henkinen yleisö suuttui ja ryhtyi mellakoimaan, minkä vuoksi paikalle kutsuttiin mm. paloauto hermostunutta väkeä viilentämään. Tapaus uutisoitiin valtakunnallisesti. (Järvelä 1997, 79–80.)

## Tähti modernin ja Agraari-Suomen rintamalinjoilla

Irwinin voidaan siis sanoa olevan ensimmäisiä suomalaisia artisteja, johon liitettiin kapinallisen ja boheemin rock-tähden leima anglo-amerikkalaisten esikuvien, lähinnä Bob Dylanin, mutta myös Elvis Presleyn tapaan. Vahvimmin näiden hahmojen vaikutus tuli esille

11. ”Kaupallisen” toiminnan periaatteet omaksui ehkä omaperäisimmin Tampereella toimineen ohjelmatoimiston johtaja Tauno ”Tappi” Suojanen, joka mm. hankki ohjelmatoimistonsa sokean laulajan – Ray Charles mallinaan – ja ilmoitti mainoksissa: ”rahat takas jos näkee jotain”. (Salmi 2000 KPL Y 11057.)

tavassa korostaa laulajan kapinallisuutta ja autenttisuutta. Lisäksi Irwin esiintyi usein esimerkiksi valokuvissa tähdelle ominaiseen tapaan. Kun uran alkuvaiheessa vuonna 1965 ulkoasuun kuului lippalakki ja kitara (ks. esim. Veijalainen 1965), vuotta myöhemmin Irwin katseli kuvissa uhmakkaasti alta kulmain nahkatakkiin sonnustautuneena (ks. esim. Veijalainen 1966).

Kuitenkin tematiikka kapinointiin syntyi kotikutoisesti. Tässä mielessä voidaankin sanoa, että Irwin seiso ikinä kuin kahdella maaperällä: osaksi Agraari-Suomessa (iskelmä, kupletti) ja osaksi modernissa populaarikulttuurissa. Jälkimmäiseen häntä sitoivat juuri kansainväliset esikuvat, mutta toisaalta myös näyttävä julkisuus, jota ajan populaarimusiikkilehdistö ja vuosikymmenen lopussa sensaatiolehdiksi muuttunut *Hymy* osaltaan ruokki. Vexi Salmi kirjoitti Irwinistä myös ihailijakirjan, *Raha ratkaisee*, vuonna 1967, joka oli ensimmäinen laatuaan Suomessa. Irwinin voidaankin katsoa olevan esimerkki siitä, kuinka Suomessa ryhdyttiin nyt toden teolla opettelemaan populaarimusiikin markkinaperusteisuuden periaatteita: myyvän hitin rinnalla myös artistin saama julkisuus olivat entistä keskeisempiä toiminnan tavoitteita, vaikka populaarimusiikin ”kaupallisuudessa” kuljettiin Suomessa vielä pitkään lapsenkengissä verrattuna muihin Euroopan maihin.

Agraari-Suomeen Irwiniä sitoi kansanomaisen kuplettihenki. Piirre heijasteli omaleimaisella tavalla ajassa olevaa ”protestia” ja sukupolvikonfliktia. Syitä omaleimaisuuteen voi jälleen lähteä etsimään monasti tässä työssä esille tulleesta ”kansa”-tematiikasta. Myös Irwin ja Vexi Salmi edustivat omien sanojensa mukaan ”kansaa”: he kertoivat siitä, mitä ”kansa todella ajatteli” ja miten ”kansa” toimi. Kuitenkin laulujen tematiikka soti ”kansasta” luotuja kuvia ja käsityksiä vastaan.

Esimerkiksi *Työmiehen lauantai* joutui Yleisradiossa kiellettyjen laulujen listalle tai tarkemmin sanottuna ”erityistarkkailuun”, koska kertosakeen katsottiin halventavan työläisiä (Järvelä 1997, 58). Tällä tavoin lauluihin reagoi ennen kaikkea se vanhemman sivistyneistön osa, jonka arvomaailmaa leimasi luterilaisuus ja tätä kautta tiukat moraalisäännöt. Kuitenkaan myöskään nuori älymystö ei ottanut Irwiniä omakseen. Irwinin ja ajan muun kantaottavan lau-

lun estetiikka oli kaukana toisistaan jo siitä syystä, että ensin mainittu ei missään mielessä ylenkatsonut kaupallisuutta, pikemminkin se oli tähden elinehto.

Kansakuvien horjuttaminen toteutui niin sanoituksissa kuin musiikissakin. Jälkimmäisessä ”protesti” kanavoitui pitkälti saksalaisen schlagerin hengessä tehtyihin iskeviin melodioihin, jotka tunnetuimmissa kappaleissa (*Ryysyranta*, *Kun rahat ei riitä*) muokkaantuivat ”humpaksi”. Tämänäyttöinen musiikki oli, kuten aiemmin olen todennut, karnevalistinen ele, groteskiuden ja alhaisen merkki. Irwin siis nosti esiin sosiaalisesti perifeerisiä, mutta symbolisesti keskeisiä elementtejä, mikä juuri on karnevalismille luonteenomaista (vrt. Stallybrass ja White 1996, 5). ”Iskevien” melodioiden ja ”humpan” lisäksi Irwinin hahmon ”perifeerisiä” elementtejä olivat hänen julkisuuskuvansa liittyvä groteskius (”siivoton” olemus, kapi-nallinen julkisuuskuva) ja laulujen kuvasto (alaluokka, ”kansa”, ”juopotteleva työmies”). Keskeistä on se, että näihin piirteisiin artikuloitui viittauksia *korkeaan protestiin*. Näitä olivat marssi ja toisaalta tietyt sovitukselliset piirteet (jousiorkesteri tai puhaltimien käyttö sovituksissa). Näin esimerkiksi marssiin liittyi kokonaan uudenlaisia konnotaation kuin *korkeassa protestissa*. Voidaankin sanoa, että se oli Laclau ja Mouffen (1985, 134) käsittein kelluva elementti, joka artikuloitui vastakkaisiin pooleihin, niin *korkeaan* kuin *matalaan* protestiin.

Kuitenkin Stallybrass ja White (1986, 18–19) muistuttavat, että karnevaali ei ole yksin kumouksellista tai sopeuttavaa, vaan sisältää molemmat vaihtoehdot. Toisin sanoen karnevaali toimii yhtäältä yhteisön varaventtiilinä, joka purkaa paineita järjestyksen sa-nelemissa puitteissa, mutta se voi myös sisältää todellisia ”kumouksellisia aineksia”, joka luo maaperän symboliselle taistelulle. Nähdäkseni myös Irwin lauluineen edustaa karnevaalin molempia puolia. Symbolisen taistelun elementtejä häneen ja hänen musiikkiin-sa liittyi siinä mielessä, että hän sekä musiikillaan että julkisuuskuvallaan rikkoi stereotyyppisiä kansakuvia (vrt. Alapuro 1997, 14–50). Varaventtiilinä Irwinin musiikki toimi siinä mielessä, että symbolinen taistelu ei kuitenkaan johtanut esimerkiksi poliittiseen toimintaan. Tämä siitä huolimatta, että yhteyksiä 1960-luvun loppu-

puolella kannatusta kasvattaneen ja vuoden 1970 eduskuntavaalien voittajaksi nousseen *Suomen Maaseudun puolueen* ja Irwinin hahmon välille onkin mahdollista vetää. Aikalaisanalyysissä (esim. Sänkiäho 1970) SMP:n voiton syynä nähtiin olevan ”Hyvinvointi-Suomen” ja ”Kehitys-Suomen” välille syntynyt kuilu: maaseudun asukkaat tunsivat jääneensä yhteiskunnallisten muutosten jalkoihin. SMP:n johtaja Veikko Vennamo onnistuikin tässä tilanteessa Sänkiähön (mt. 99–101) mukaan propagandallaan ja konkreettisilla vaatimuksillaan saamaan maalaisväestön puolelleen. Retoriikkaan kuuluivatkin keskeisesti lausahdukset ”unohdetun kansan puolesta”, ”rosvot kiinni”, ”väärinkäytökset on lopetettava”.

Myös Salmen tekstien voidaan katsoa syntyneen samassa hengessä ja tällä tavoin Irwinistä tuli ”kansan” tuntojen puolestapuhuja. Kuvaavaa on myös se, että Irwinin kesäkiertue vuonna 1967 oli saanut nimekseen ”Kansalle mitä kansa haluaa”. Lisäksi Irwiniä ehdotettiin 1960-luvun lopulla tuon tuosta eduskuntaehdokkaaksi. Ehdokkaaksi hän ei kuitenkaan noussut, sen sijaan Vexi Salmi valittiin Hämeenlinnan kaupunginvaltuustoon liberaalisen kansanpuolueen listoilta.

Kuitenkin viime kädessä politikointi jäi toiseksi, Irwin oli aikansa populaari tähti. Tähten roolissaan hän erottui myös esimerkiksi 1950-luvun rillumarei-kulttuurista, joka niin ikään oli kääntämässä pääläelleen valistuksen hengessä luotuja kansakuvia. Vaikka Irwinin ”protesti” nosti esiin samoja piirteitä: rumuuden estetiikkaa ja reiluuden etiikkaa (ks. Heikkinen 1996, 311–319), edusti hän individualistista sankaria, kun taas rillumarein tähdet välittävät utopiaa yhteisöllisyydestä.<sup>12</sup>

12. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että rillumarei olisi ollut vanhakantaista. Matti Peltonen (1996, 12–13) huomauttaa, että esimerkiksi sodanjälkeisten elokuvien ja iskelmien vakiohahmo, jätkä, edusti modernin palkansaajaryhmän mentaliteettia. Toisaalta rillumarei-elokuvissa esiin tuleva utopia yltäkyläisestä elämästä ja tasa-arvoisesta yhteiskunnasta erotti ne esimerkiksi Niskavuori-elokuvista, joille ominaista oli sääty-yhteiskunnan raja-aitojen ylläpitäminen.

## X Korkea protesti, matala protesti ja populaarimusiikin murros 1960-luvun Suomessa

Olen tarkastellut tässä tutkimuksessa 1960-luvulla populaarimusiikista käytyä keskustelua ja samanaikaisesti syntynyttä suomenkielisen laulumusiikin ekspansiota eli lauluja, jotka ajankohtana tunnettiin ”protestilauluina”. Tavoitteeni on ollut paikantaa näitä ilmiöitä 1960-luvun musiikilliselle kentälle, kartoittaa sitä topografisesti. Tämän lisäksi olen etsinyt tutkimaani musiikkiin liittyviä merkityksiä jälkistrukturalismin hengessä.

Merkityksen olen määritellyt tekijäksi, joka tulee ymmärrettäväksi kontekstuaalisten suhteidensa ilmentymänä. Toisin sanoen merkitysten etsiminen on ollut sen ”verkoston” rekonstruointia, johon tutkimani musiikilliset ilmiöt ovat liittyneet. Olen yhtäältä tarkastellut sekä uuden laulun musiikillisia että sen esittämiseen liittyviä piirteitä ja pohtinut, millaisia ei-kielellisiä, kokemuksellisia elementtejä musiikkiin liittyi. Toisaalta olen peilannut näitä havaintoja niihin argumentteihin, joita esitettiin populaarimusiikkia koskevassa lehtikeskustelussa vuosina 1964–1970. Tässä mielessä se musiikillinen merkitysmaailma, jota olen hahmotellut, voidaan ymmärtää konstruktiona, jolle on löydettävissä historiallinen ja kulttuurinen paikka.

En kuitenkaan ole ollut etsimässä ”viimekätisiä merkityksiä”, vaan pikemminkin eräitä ”reaalisia merkityksiä” (ks. Lehtonen 199, 219). Näiden reaalisten merkitysten paikantamista on ohjannut tässä tutkimuksessa erityisesti poliittisuuden käsite. Poliittisuuden tarkastelu ei ole tarkoittanut huomion kiinnittämistä (yksinomaan)

julkisen päätöksentekoon, vaan yleisesti populaarikulttuurin (ja erityisesti populaarimusiikin) luonteen ja aseman määrittely-yritykseen.

### ”Radikaali” avantgarde ja populaarimusiikin ”löytyminen”

Kanadalainen musiikkitieteilijä John Shepherd (1994, 129–130) toteaa, kuinka hänen nuoruusvuosiensa Englannissa, 1960-luvun alkupuolella, angloamerikkalainen populaarikulttuuri alkoi merkitä hänen sukupolvelleen tunnetta uudentyyppisestä kulttuurisesta asemasta. Vieraat kulttuurit ja erilaiset alakulttuurit kiehtoivat nuorisoa enemmän kuin vanhempien keskiluokkainen elämäntapa. Yhdeksi keskeiseksi kulttuurisen tietoisuuden symboliksi Shepherdille, niin kuin monelle muullekin ajan nuorelle muodostui *Beatles*-yhtye, joka musiikissaan yhdisti brittiläisen music hall -perinteen amerikkalaiseen mustaan musiikkiin ja rock’n rolliin. Pop-kulttuurin vaihtoehtoisuus ja kapinallisuus oli osaltaan vaikuttamassa siihen, että Shepherd musiikkiopinnoissaan päätyi kritisoimaan eurooppalaisissa yliopistoissa vallalla olevaa taidemusiikin tutkimusta ja opetusta. Hän peräänkuulutti kriittisempiä ja analyttisempia näkökulmia ja piti populaarimusiikin tutkimuksen lisäämistä opetusohjelmaan tärkeänä.

Shepherdin kertomus kuvastaa hyvin 1960-luvun populaarimusiikin murroksen luonnetta Englannissa, tapaa jolla populaarimusiikki murtautui esiin ja sai näkyvyyttä muiden kulttuurimuotojen rinnalla. Suomessa 1960-luvulla tapahtuneella populaarimusiikin ”löytymisellä” voidaan katsoa olevan pitkälti saman tyyppinen tausta. Myös täällä nuori sukupolvi tunsi kuuluvansa erilaiseen arvo maailmaan kuin vanhempansa ja koki populaarimusiikin (ja populaarikulttuurin yleensä) merkinä uudentyyppisestä kulttuurisesta tietoisuudesta.

Kuitenkin koska populaarikulttuurin asema historiallisesti oli Suomessa erityyppinen kuin Euroopan keskusmaissa, liittyi populaarimusiikin ”löytymiseen” myös monia omaleimaisia piirteitä. Näitä piirteitä olen pyrkinyt hahmottelemaan tässä tutkimukses-



sa. Tutkimuksen perspektiivi on rajautunut siten, että olen tarkastellut nuoren sivistyneistön piirissä käytyä keskustelua populaarimusiikista ja sen liepeillä syntyneitä ”protestilauluja”. Kontrastipintaa tälle *korkealle protestille* olen rakentanut tarkastelemalla angloamerikkalaisen populaarimusiikin ekspansion seurauksia folk-liikkeen ja Antti Hammarbergin, Irwin Goodmanin tuotannon ja toiminnan näkökulmasta. Tässä kontekstissa Goodman voidaan nimittää *matalan protestin* edustajaksi.

Vielä 1950-luvun lopussa sivistyneistön suhtautuminen populaarikulttuuriin oli nuivaa. Vaikka populaarimusiikki oli osaltaan asettunut tukemaan kansallista arvojärjestelmää sodasta toipuvassa Suomessa, esteettinen eronteko taiteen ja viihteen välillä oli vahva. Esille tämä nousi selkeästi esimerkiksi rillumarei-elokuvista käydyssä keskustelussa (ks. Heikkinen 1996). 1960-luvun alkupuolella avantgarden ja pop-taiteen virtaukset muuttivat tilannetta kuitenkin nopeasti. Tuolloin esille astunut nuori säveltäjä- ja kriitikkopolvi ryhtyi kritisoimaan taidemusiikin arvomaailmaa. Jatkamalla 1950-luvulla alkanutta, taidemusiikin modernismista käytyä keskustelua nuori polvi halusi kansainvälistää ja modernisoida suomalaista taidemusiikkielämää. Tästä hyvä esimerkki on *Suomen Musiikkinuorison* toiminta 1960-luvun alussa.

Kuitenkin juuri taidemusiikin avantgarden myötävaikutuksella nuori säveltäjä- ja kriitikkopolvi ”löysi” populaarimusiikin ja -kulttuurin. Populaarimusiikki nähtiin välineenä taiteen modernismin ”norsunluutornien” rikkomiseen: ilmaisuskaalan laajentamiseen ja eri taiteenlajien välisten rajojen ylittämiseen. Tätä kuvaa hyvin Erkki Salmenhaaran (1968) esittämä näkemys Beatlesien musiikista ”aktuelleimpana nykymusiikkina”, populaarimusiikin avulla oli mahdollista tuoda ”inhimillisyyttä hermeettiseen darmstadttilaisuuteen”. Lisäksi kannatusta saivat ”radikaalin” avantgarden vaatimukset taiteen palauttamisesta arkipäivään. Tämän piirteen osa kriitikoista ja säveltäjistä näki toteutuvan juuri populaarimusiikissa.

Kokonaisuudessaan nuoren sivistyneistön rynnistys populaarikulttuurin pariin oli näkyvää. Ei voi kieltää, etteikö kysymys olisi ollut aidosta kiinnostuksesta, Shepherdin (1994) kuvaamasta uskosta populaarikulttuuriin uudenlaisen tietoisuuden ilmentäjänä. Merkkinä tästä voi pitää tapaa, jolla nuori polvi korosti kokemuk-

sellisuutta populaarimusiikissa. Kuitenkin puhe kokemuksellisuudesta ilmensi myös muilla tavoin ajan yleistä kulttuurikeskustelua.

Ensinnäkin populaarimusiikista käydyn keskustelun luonteeseen oli vaikuttamassa nuoren polven käynnistämä kansallisen arvojärjestelmän uudelleentulkinta ja siitä aiheutunut sukupolvikonflikti (Tuominen 1990). Tehokas keino kritisoida vanhemman säveltäjäpolven arvo- ja normimaailmaa oli keskittyä siihen, mikä oli marginaalissa, eli populaarikulttuuriin. Toki tämä huomio on yksinään pinnallinen. Oleellista on huomata se, että syntyneessä sukupolvikonfliktissa populaarimusiikin kokemuksellisuuden korostaminen asettui diskurssiin, jota olen tässä tutkimuksessa nimittänyt moniarvoisuus-diskurssiksi. Moniarvoisuus-diskurssin voidaan 1960-luvun puolivälissä katsoa heijastaneen juuri kansallisen arvojärjestelmän uudelleentulkintaa: eri elämänalojen omalakisuu-den korostamista ja yhtenäisen kansallisen arvopohjan reflektointia. Populaarimusiikin kokemuksellisuuden korostaminen manifestoi siis moniarvoisuutta: populaarimusiikissa koettu elämys haluttiin nähdä yhtä arvokkaana kuin taiteen parissa koettu elämys.

## Moniarvoisuus, valistus, edistys

Moniarvoisuuteen voidaan katsoa kuuluneen keskeisesti myös musiikkikulttuureiden tieteellisen tarkastelun vaatimuksen. Merkittävään asemaan nousivat ajan sosiologiset teoriat, joiden pohjalta erityisesti Pekka Gronow ryhtyi luomaan perusteita seuraavalla vuosikymmenellä alkaneelle kansanmusiikin, populaarimusiikin ja vieraiden musiikkikulttuureiden opetukselle ja (akateemiselle) tutkimukselle.

Kuitenkin keskeistä on se, että tieteelliseen tarkastelutapaan liittyi populaarimusiikista puhuttaessa valistuksellisia ja kaupalliskriittisiä äänenpainoja. Sinällään tämä painopisteen muutos noudattaa vasemmistopiireissä syntyneen kulttuurikeskustelun yleistä linjaa. Vuosikymmenen lopun keskustelu populaarimusiikista onkin kiinnostava sekoitus yhtäältä pyrkimyksiä hahmottaa musiikkikulttuuria systemaattisesti keskeisiin sosiologisiin teorioihin nojautuen ja toisaalta valistuksellisia näkökulmia.

Piirre kuvaa mielestäni sitä, kuinka populaarimusiikkiin liittyi samalla tavalla ”villejä” elementtejä kuin kansanmusiikin ympärillä käytyyn keskusteluun 1970- ja 80-luvuilla (ks. Järviluoma 1991, 13). Yhtäältä populaarimusiikin kokemusmaailma ja sen edustama ”uusi tietoisuus” kiehtoi, mutta samalla – keskeisesti juuri suomalaisen sivistyneistön historiallisesta roolista johtuen – valistukselliset ja kaupalliskriittiset näkökulmat sitoivat keskustelijoita.

1960-luvun lopussa näkemys ”aktivoivasta ja edistyksellisestä” populaarimusiikista nousikin tutkimassani keskustelussa yhä merkittävämpään asemaan. Sinällään näiden määreiden ilmestyminen populaarimusiikkia koskevaan keskusteluun käy yksiin englantilaisen popmodernismin esiin nousun kanssa (Kallioniemi 1990) eli eron teon syntymiseen ”kaupallisen” popin ja ”edistyksellisen” rock-musiikin välille. Kuitenkin tutkimani keskustelun yhteydessä edistyksellisyydestä puhuminen oli ennen kaikkea merkki vasemmiston piirissä entistä voimallisemmin esiin nousseesta kriittisestä populaarimusiikkia kohtaan.<sup>1</sup>

Ehkä keskeisimpänä syynä tähän voidaan pitää vasemmistoleirin pettymystä populaarikulttuuriin 1960-luvun lopussa. Kuten Rentola (1993, 112–113) toteaa, esimerkiksi televisio ei päinvaltaisista odotuksista huolimatta onnistunut demokratisoimaan kulttuuria ja näin ”muuttamaan maailmaa”, vaan pikemminkin ”kasvatti porvareita ja oli pinnallinen mylly”.<sup>2</sup> Pettymisen rinnalla näkemykset siitä, että entistä enemmän jalansijaa saava populaarikulttuuri olisi uhka niin yksilöille kuin (kansalliselle) kulttuurillekin, alkoivat tulla puheenvuoroissa yhä useammin esiin.

Populaarimusiikkia koskevassa keskustelussa pettymys tuli esille siinä, että puheenvuoroissa ei enää korostettu entiseen tapaan kokemuksellisuutta, vaan esiin nostettiin populaarimusiikin tuotan-

1. Tästä huolimatta brittiläisen popmodernismin eetos tuli näkyviin aika ajoin tutkimassani keskustelussa (erityisesti Saunio 1968). Toisaalta nuorista avantgardesäveltäjistä esimerkiksi Otto Donnerin ja hänen *Treatment* -yhtyeensä tuotannossa on vaikutteita myös progressiivisesta rockista (ks. Rautiainen 1996, 100–103). Sinällään progressiivisen rockin reseptio Suomessa on oman tutkimuksensa aihe.

2. Aivan 1960-luvun lopussa television katsojamäärät olivatkin huipussaan, esimerkiksi vuonna 1970 television katsomiseen käytettiin lähes yhtä paljon aikaa kuin 1992, jolloin tarjonta oli huomattavasti runsaampi kuin parikymmentä vuotta aiemmin. (Erämetsä 1994, 26.)

toon liittyvä laajempi konteksti: populaarimusiikista oli tullut ”kapitalismin tyypillinen ilmenemismuoto.”

Eräänlainen kulminaatiopiste musiikkikulttuurin tieteellisessä tarkastelussa oli marxilais-leniniläisen yhteiskuntateorian käyttöön-otto. Tätä kuvaa hyvin Seppo Toiviaisen väitöskirja, jossa lähtökoh- tana oli musiikkikulttuurin ”objektiivinen” tarkastelu. Kuitenkin päämääräksi kirjoittajalle muotoutui musiikin tarkastelu luokka- ristiriidan osoittajana; olihan musiikki sinällään Toiviaisen mukaan (1970, 92) lopulta ”kannabista kansalle”: kapitalistinen tuotanto- tapa oli johtanut siihen, että ”raskaan työpäivän jälkeen ihminen kuunteli musiikkia eikä kysynyt, miksi työpäivä oli raskas”.

Näkökulma kavensi väistämättä perspektiiviä populaarimusi- kin historiaan, tyylipiirteisiin ja sidoksellisuuteen ympäröivään kult- tuuriin aikaisempaan verrattuna. Ehkä viimeisiä jäänteitä 60-luku- laisesta moniarvoisuuden ilmapiiristä oli Oulunkylän pop-jazz opis- ton lähes maailmoja syleilevä, mutta lopulta toteuttamatta jäänyt koulutussuunnitelma.

Toinen marxilais-leniniläisen näkökulman vahvistumisen seu- raus oli kriittisen, jopa vihamielisen suhtautumistavan syntyymi- nen taidetta ja taidemusiikkia kohtaan. Jyrkimmin vasemmalle kään- tyneiden taiteilijoiden mielestä luokkatietoisien, sitoutuneen radi- kalismin tuli asettua selkeästi sekä ”porvarillista taidetta” että ”kan- sansumuttajia” eli passivoivaa populaarikulttuuria vastaan.

Kritiikki taidemusiikkia kohtaan leimasi myös musiikintutki- muksen ilmapiiriä 1970- ja 1980-luvuilla. Tuolloin rintamalinjat etnomusikologian ja musiikkitieteen välillä nousivat tuon tuosta esiin. Keskeinen syy tähän vastakkainasetteluun tieteen kentän normaalin hegemoniakamppailun lisäksi oli valtion tuen epätasai- nen jakautuminen taidemusiikin ja muiden musiikinlajien kesken. Sinällään ymmärrettävä kamppailuasetelma synnytti kuitenkin on- gelmia tutkimuskenttien ja tutkimuskysymysten rajaamisessa.<sup>3</sup>

3. Näkemys tästä kamppailuasetelmasta perustuu ennen kaikkea omiin kokemuksiini. Vaikka Suomessa etnomusikologia on ymmärretty kattavan kaiken musiikin tutki- muksen, vielä 1980-luvulla taidemusiikin tutkimus etnomusikologian keinoin ei saanut vastakaikua kummallakaan taholla. Toisaalta myös Alfonso Padilla (1995) on nostanut esiin musiikintutkimuksen kentän jakautumiseen liittyvää problemati- kaa.

Kuitenkaan populaarimusiikin kokemuksellisuuden korostaminen ei kokonaisuudessaan kadonnut keskustelusta 1960-luvun lopussa, sitä vain ryhdyttiin tulkitsemaan poliittisemmin. Selkeimmin tämäntyyppiset ajatukset tulivat esiin aivan vuosikymmenen lopussa undergroundvirtausten yhteydessä. Toisaalta vastaavia piirteitä on nähtävissä Ilpo Saunion ja myös Pekka Gronowin puheenvuoroissa. Erityisesti Saunion (1970a) kiinnostuksessa mustaa musiikkia kohtaan on marcuselaisia sävyjä: Saunio näki Marcusen taapaan mustan musiikin vapauttavana ja vallankumouksellisena (ks. Mehtonen & Sironen 1991, 24).

1970-luvun alussa osa vasemmistosivistyneistöstä alkoi etsiä hyväksyttäviä populaarikulttuurin muotoja työväenkulttuurista, koska populaarimusiikki emotionaalisena ja ”todellisesta kysymyksestä vieraannuttavana” ei enää tähän tarkoitukseen sopinut. Samalla suhtautuminen 1960-luvun puolivälin vasemmistoradikalismia kohtaan muuttui kriittiseksi. Esimerkiksi Kallinen (1970) näki 1960-luvun puolenvälin keskustelun ”tunneperäisenä heräämisenä” vasemmistolaisuuteen ja korosti syntyneiden ”luokkakantaisten ohjelmaryhmien”, kuten *Agitpropin* ja *Vanhan myyrän* merkitystä. Nämä ryhmät koostuivat opiskelijoista, mikä Kallisen mielestä oli osoitus siitä, että opiskelijat olivat ”asettuneet työväenluokan ja työväenliikkeen palvelukseen”.

Kuitenkin musiikista käyty keskustelu antaa vain yhden perspektiivin angloamerikkalaisen populaarimusiikin ekspansioon 1960-luvun Suomessa. Toisentyypinen kuva syntyy, jos tarkastellaan sitä, millaisen aseman populaarimusiikki sai ”aktivoivassa populaarimusiikissa”.

## Korkea protesti ja vieraannuttaminen

1960-luvun alun avantgardella oli myös toisentyypinen merkitys syntyneen kulttuuriradikalismin kannalta. Sillä, että lauluista ja laulamisesta muodostui keskeinen nuoren polven manifestaation väline vuosikymmenen puolivälissä, on taustansa juuri avantgardistisissa virtauksissa. Niissä keskeisenä tavoitteena oli rikkoa musiikkia koskevia konventionaalisia käsityksiä, esimerkiksi asettamalla

sävelet ja hälyäännet tasaveroiseksi musiikilliseksi materiaaliksi. Avantgarde näytti näin tietä pääkaupunkiseudun nuorille taiteilijoille uusiin ilmaisumuotoihin. Nousevalle ”protestilaulajien” polvelle, erityisesti M. A. Nummiselle, ”hätkähdyttämisen” estetiikka periytyikin osittain juuri avantgardesta.

Alkuvaiheessa nuoren muusikkopolven järjestämät kokeelliset konsertit nimitettiin ”sensaatioiksi” julkisuudessa, mutta yhteiskunnallisen tiedostamisen noustessa etusijalle ”sensaatio” vaihtui ”protestiin”. Vahvimmin kantaaottavuus ja tiedostaminen leimasivat Helsingin *Ylioppilasteatteria*, jonka piirissä toimineet taiteilijat sanoutuivat 1960-luvun puolivälissä selkeästi irti kokeilevista suuntauksista ja omaksuivat tilalle brechtiläisen teatterinäkemysen.

*Korkean protestin* lauluja yhdisti musiikillinen moniaineisuus, huomiota herättävä laulutapa ja tavalla tai toisella kantaaottavat/huomiota herättävät tekstit. Nämä keinovarot olivat lauluissa – folkia lukuun ottamatta – väline ns. etäännyttämiseen. Kuitenkin etäännyttämisen taustalla oleva filosofia ja toisaalta päämäärät vaihtelivat suurestikin laulajasta ja lauluntekijästä toiseen.

Helsingin *Ylioppilasteatterissa* syntyneeseen ”yhteiskunnalliseen populaarimusiikkiin” valikoitui hyvin erilaisia kansan- ja populaarimusiikin tyylejä. Keskeistä oli sanoutua irti ”viihteellisyydestä” ja ”iskelmällisyydestä”. Esimerkiksi Chydenius hyödynsi populaarimusiikin muotokaavoja ja/tai tyylipiirteitä (tango/triolirock) kontrastoimalla niitä ”radikaaleihin”/kantaaottaviin teksteihin tai muokkaamalla niitä niin, että lopputulos oli ajan populaarimusiikista poikkeava (eepinen muoto, vieraannuttavat harmoniapiirteet).

Vaikka Tapio Lipposelle ja *Muksut*-yhtyeelle yhteiskunnallinen kantaaottavuus ei sinällään ollut keskeisin lähtökohta, etäännyttämisen periaatteita on löydettävissä myös hänen musiikistaan. Eri-laisten ainesten, kansanmusiikin muotopiirteiden ja populaarimusiikin tyyli- ja harmoniapiirteiden, yhdistäminen runoteksteihin synnytti ajan muusta populaarimusiikista poikkeavaa musiikkia. Etäännyttäminen ei kuitenkaan perustunut voimakkaisiin kontrasteihin, vaan oli luonteeltaan reflektiivisempää. Tunnetuimmille 60-luvun puolivälissä syntyneille kappaleille ominaista olikin ”raportoiva”, taloudellinen ilmaisutapa, joka perustui pitkälti suomalai-

sen tanssimusiikin ja kansanlaulun tyylipiirteiden uudelleen tulkin-  
taan. Lipposen estetiikkaa voikin luonnehtia tietyiltä osin minima-  
listiseksi.

Kolmas tulkinta etäännyttämisestä tehtiin ”populaarimusiikin  
avantgarden”, vuosikymmenen lopussa undergroundin, liepeillä.  
Niin ikään siinä lähtökohtana oli musiikin ja tekstin kontrastoimi-  
nen. Kuitenkin etäännyttäminen syntyi nyt suorasukaisesti ajan  
kulttuuriradikalismista, pohjaksi ei haettu runoutta, vaan kaikenlaisia  
tekstejä, joilla oli mahdollisuus osua sukupolvikonfliktin ytimeen.  
Siten ”populaarimusiikin avantgarden” etäännyttämistä voi luon-  
nehtia karnevalistiseksi: sen tavoitteena oli asettaa kaikenlaiset ar-  
vot kyseenalaisiksi. Kuitenkin ajankohdan ilmapiiriä kuvaa keskei-  
sesti se, että etäännyttämistä keinovarana perusteltiin myös valistuk-  
sellisesta perspektiivistä.

Miksi vieraannuttaminen, vaikkakin hyvin eri tavoin toteutet-  
tuna, sai näin keskeisen aseman ja mitä tämä kertoo populaarimu-  
siikin asemasta analysoimassani musiikissa? Ensinnäkin tulee huo-  
mauttaa, että en väitä, että olisi mahdollista osoittaa populaarimu-  
siikin ”oikea” ja ”väärä” käyttötapa. Sen sijaan olen kiinnostunut  
siitä, millaisia suhteita ja jännitteitä erilaisten käyttötapojen taus-  
talta on löydettävissä. Toisin sanoen vieraannuttaminen kertoo osal-  
taan siitä, millaista symbolista taistelua populaarimusiikkiin liitet-  
tävästä merkityksistä käytiin nimenomaan musiikin ei-kielellisen  
merkitysmaailman alueella.

Keskeisin huomioni tässä tutkimuksessa on ollut se, että suhtau-  
tuminen populaarimusiikkiin muodostui ”korkean protestin” osal-  
ta viime kädessä ambivalentiksi: populaarimusiikkia kohtaan tun-  
nettiin kiinnostusta, mutta samalla siihen pyrittiin suhtautumaan  
reflektiivisesti. Tämä tapahtui vieraannuttamalla: ottamalla etäi-  
syyttä populaarimusiikin tunne- ja kokemusmaailmasta ja viime  
kädessä ”alistamalla” se ”sanoman” perille viemisen välineeksi. Toi-  
sin sanoen tässä toteutuu se, mitä niin Stallybrass ja White (1996)  
kuin Pierre Bourdieukin ovat tuoneet esiin korkeakulttuurin erot-  
tautumisen strategiasta. Populaarikulttuurista tuli hyväksyttävää  
vasta sitten, kun sitä kohtaan oli rakennettu distinktiolle perustuva  
viitekehys.

Vieraannuttamisen ”vuotamisessa”, mikä erityisesti liittyy Hel-singin *Ylioppilasteatterissa* syntyneeseen musiikkiin, tulee esille Stal-lybrassin ja Whiten (emt.) esiin nostama distinktion kääntöpuoli. Samalla se kertoo artikulaatioissa piilevistä antagonismeista. Tarkoi-tan tällä sitä, että vieraannuttamisen ”vuotaminen” osoittaa sen, kuinka emotionaalisuudesta ei kokonaisuudessaan voitu sanoutua irti.

Kuvaavaa on myös se, että ”vuotaminen” astui esiin vuosikymme-nen loppupuolella, jolloin kritiikki populaarimusiikin tunteellisuut-ta ja emotionaalisuutta kohtaan voimakkaasti kasvoi. Samalla eri-tyisesti bossa novasta muodostui tyyli, joka välitti *Ylioppilasteatte-rin*, samoin kuin esimerkiksi *Muksujen* lauluissa emotionaalisuutta – liittyihän se keskeisesti rakkauslauluihin, vaikka Chydenius käytti bossa novaa aiemmin tuotannossaan myös etäännyttämismielellä. Koska ajan valtavirran populaarimusiikin lyyriset ja romanttiset musiikkiainekset oli viihteenä tuomittava, bossa nova alkoi edustaa (eksootista) *toista*, jonka kautta emotionaalisuus tuli hyväksyttä-väksi. Toisaalta bossa novan kautta rakkauslauluihin oli mahdollis-ta liittää myös ”kanta-aottavuus” ja ”taistelevuus”, viittasihan tyyli myös sadunhohdetta saaneisiin kolmannen maailman vapautusliik-keisiin, joita kohtaan nuori vasemmistoälymystö koki vahvaa soli-daarisuutta. Tosin sanoen emotionaalisuus tuli näin määritellyksi uudella tavalla.

Jos siis musiikillisia merkityksiä tarkastellaan konstruktiona, joilla on paikka, mutta ei pohjaa, 1960-luvun lopussa syntyneen taisto-laisen opiskelijaliikkeen laulukulttuurin voi nähdäkseni asettaa seu-raavanlaisiin koordinaatteihin: siinä tiedostavuus (eeppinen muo-toperiaate ja brechtiläisyydestä omaksuttu laulutapa) ja uudelleen määritelty emotionaalisuus sekä kehollisuus (pääasiassa bossa no-van avulla tulkittuna) yhdistyy toisiinsa.

1970-luvun alussa asemaansa vahvisti sinällään jo aiemmin Chy-deniuksen tuotannossa esiin tullut elementti eli ”suomalainen kan-sanlaulu”. Tuttujen laulujen uudet versiot (esim. *Kalliolle kukku-lalle* ja myöhemmin *Seitsemän Veljeksien* musiikki) olivat merkinä siitä, kuinka vasemmistopiireissä ja erityisesti taistolaisten keskuu-desta kiinnostuttiin uudelleen kansallisesta perinteestä – vaihtoeht-ona ylikansalliselle massakulttuurille.



Tapio Lipposen musiikki sen sijaan asettuu nähdäkseni vahvimmin uudelleen määritellyn kehollisuuden ja emotionaalisuuden alueelle, tiedostavuus tuli siinä implisiittisemmin esille. Toisaalta tiedostavuus näytti merkitsevän Lipposen musiikissa ennen kaikkea ”oman” ja ”vieraan perinteen”, angloamerikkalaisen populaarimusiikin ja suomalaisen (kansan)musiikin välisen suhteen reflektointia.

Näihin molempiin korkean protestin piirteisiin, vieraannuttamiseen ja toisaalta uudelleen määriteltyyn emotionaalisuuteen, voi liittää myös Lawrence Grossbergin (1995) affektin käsitteen. Sen avulla on mahdollista ymmärtää *korkean protestin* luonnetta populaarikulttuurina. Toisin sanoen voidaan ajatella, että nämä piirteet olivat luomassa yhdessä jaettua kulttuurista kokemusta, joka merkitsi erontekoa muihin, niin vanhempaan sukupolveen kuin ”pinnalliseen ja tunteelliseen” populaarimusiikkiinkin. Bossa novan välityksellä koettu emotionaalisuus sekä järjen ja tiedostavuuden korostaminen viestittivät tietynlaista aitouden ideologiaa, mikä juuri affektiivisessa kokemuksessa on tärkeää. (mt. 46–47).

## Folk ja populaarimusiikin murros

*Korkean protestin* rinnalla angloamerikkalaisen populaarimusiikin ”tiedostava” liike, folk, antaa hieman erilaisen perspektiivin 1960-luvun populaarimusiikin murrokseen Suomessa. Suosiota folk sai *korkean protestin* tapaan eniten (helsinkiläisen) keskiluokkaisen taustan omaavien nuorten keskuudessa. Toisaalta *korkeaa protestia* ja folkia yhdisti populaarimusiikin ”kaupallisuuden” kritiikki. Kuitenkin erityistä folkille oli yhteisöllisyyden ja ”juurille”, kansanmusiikin pariin palaamisen korostaminen.

Vaikka aktiiviharrastajien piirissä folkin aatemaailmaan pyrittiin pureutumaan syvällisesti, julkisuudessa folkiin liitetyt konnotaatiot vaihtelivat suuresti. Syynä tähän oli keskeisesti se, että 1960-luvun suomalaisessa populaarikulttuurissa iskelmällä oli vielä vahva asema. Esimerkiksi levy-yhtiöissä folk nähtiin lähinnä muoti-ilmiönä ja iskelmämusiikin uutena suuntauksena. Niinpä kansainväliseen suosioon nousseista kappaleista tehtiin ajan tavan mukaan cover-versioita.

Folkin vastaanotto kuvaakin hyvin sitä, kuinka suomalaisessa 1960-luvun populaarimusiikkijulkisuudessa iskelmäkulttuurin piirteet ja angloamerikkalaisen nuorisokulttuurin eetos limittyivät toisiinsa. Vaikka esimerkiksi nuortenlehtien välityksellä angloamerikkalainen nuorisokulttuuri alkoi juurtua Suomeen – mikä tuli esille räväkkänä kielenkäyttönä ja faniuden positiivisten puolien korostamisena – populaarimusiikin yleiskäsitteenä popin rinnalla käytettiin iskelmää lähes koko 1960-luvun ajan. Toisaalta kuvaavaa on, että folk-sankaruuden leima liitettiin vahvimmin Irwin Goodmaniin, jonka imago ja laulujen tematiikka sai keskeiset aineksensa muualta kuin folkista.

Osaltaan folkin reseptioon oli vaikuttamassa kansanvalistuksen kansanmusiikkikuva. Käsitteet folkista ”siististi kammattujen nuorukaisten lauluna” elivät vahvoina, vaikka artistit eivät tämäntyyppistä kuvaa tietoisesti pyrkineet pitämään yllä. Toisaalta samalla tavalla kuin *korkeassa protestissa*, myös folkissa ”kansanlaulun” prototyyppi oli koululaulukirjojen usein surumielinen ja funktionaalisen harmoniaopin sääntöjen mukaan sovitettu laulu.

Tästä huolimatta folkista on löydettävissä paljon piirteitä, jotka kertovat innovatiivisuudesta erityisesti soinnin osalta. Toisaalta joidenkin yhtyeiden ja artistien tekemät omat sävellykset osoittavat, kuinka folkin piirissä oli vahvoja pyrkimyksiä luoda omaleimaista musiikkia. Suomenkielisten tekstien nostaminen etusijalle loikin pohjaa 1970-luvun alussa syntyneelle suomenkieliselle rock-lyriikalle.

## Matala protesti ja vieraannuttaminen

Kuten edellä totesin, folkiin ei sinällään kuulunut etäännyttämisen periaate, mutta tuttuja laulujen esittäminen uudella tavalla (esimerkiksi virsisävelmien shanty-laulun tapaan) ymmärrettiin jossain tapauksissa provokaationa. Sen sijaan *matalan protestin* keskeisen kulmakiven, Irwin Goodmanin, musiikista on löydettävissä etäännyttämisen periaatteita. Irwinin protestia voi luonnehtia karnevalistiseksi samaan tapaan kuin ”populaarimusiikin avantgardea” eli M. A. Nummisen musiikkia, mutta nyt karnevalismia leimasi

todellinen ristiriita ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin välillä. Näinhän ei ollut populaarimusiikin ”avantgardessa”, jonka puolestapuhijat kuuluivat korkeakulttuurin kentälle (tai ainakin olivat sen liepeillä), vaikka he esteettisissä näkemyksissään asettuivat näitä arvoja vastaan ja etsivät niille vaihtoehtoja populaarimusiikista.

Irwinin lauluissa *korkean protestin* keskeiseen elementtiin, marssiin, yhdistyi niin matalan kulttuurin kuvastoa (juoppo, ”herroja” pilkkaava, ”sivistymätön” työmies) kuin banaalina pidetty musiikkityylikin (humppa).<sup>4</sup> Jälleen näihin piirteisiin on mahdollista liittää Grossbergin (1995) affektin käsite. Affekti rakentui nyt ennen kaikkea eron tekemiselle sivistyneistön arvomaailmasta: aitouden ideologia sisälsi ”suoruuden” ja ”reiluuden” ja ”herrojen” pilkan 1950-lukulaisen rillumarein tapaan, mutta oli monessa kohtaa suorasukaisempi kuin 50-lukulainen vastineensa. Tähän oli keskeisesti vaikuttamassa se, että Irwinin ”aitouteen” liittyi angloamerikkalaisesta populaarikulttuurista omaksuttu individualismia korostava boheemi tähteys. Huomionarvoista onkin, että nimenomaan tämän tyyppinen ”kotikutoinen” tähteys nousi suosioon, eikä esimerkiksi Hectorin edustama folk-rock tähteys.

## Murroksen luonteesta

Niin *korkean* ja *matalan* protestin kuin folk-liikkeenkin piirteiden ja niihin nivoutuneen keskustelun populaarimusiikista voidaan katsoa heijastelevan Suomen kaltaisen Euroopan reunavaltion maantieteellishistoriallista asemaa: kansallisen kulttuurin sisällön ja aseman määrittely on ollut jatkuva ja jännitteinen prosessi. Vaikka kaikissa Euroopan valtioissa kysymys populaarikulttuurista on tavalla tai toisella noussut esiin<sup>5</sup>, on Suomessa tämä piirre korostunut.

4. Toki myös ”ajan hengellä” ja ”muodilla” Irwinin laulujen etäännyttämistä voi selittää siinä mielessä, että esimerkiksi *Ryysyrannan* ja *Juhlavalssin* syntymiseen vaikutti Fazerin ammattisovittaja Jaakko Borg. Hänellä tuskin oli yhteyttä ”protestilauluihin”, vaan pikemminkin hän valitsi etäännyttämisen keinot ajankohtaan sopiviksi.

5. Esimerkiksi Simon Frith (1993, 14–15) on tuonut esille, kuinka Englannissa musiikkiteollisuus toimi pitkään ilman, että valtio olisi kiinnittänyt siihen suurempaa huomiota. Toki esimerkiksi Beatlesien saama tunnustus osoitti, että populaarimusiikin merkitys maan taloudelle ymmärrettiin. Toisaalta valtion ylläpitämät taidekoulut

Tutkimuksessani olen kuvannut sitä, kuinka 1960-luvulla esiin noussut, eetokseltaan ja toimintatavoiltaan uudentyyppinen musiikkikulttuuri, angloamerikkalainen populaarimusiikki, synnytti rajankäyntiä niin kansallisen ja kansainvälisen kuin korkean ja matalankin kulttuurin välillä. Pop-musiikin ekspansion rinnalla uusien nuortenlehtien syntyminen, radion ohjelmapolitiikan muutokset, TV:n tuleminen merkitsivät uutta askelta suomalaisen kulttuurin medioitumisessa (ks. Lehtonen 1999, 12–14). Tiedotusvälineiden merkitys ihmisten arjessa kasvoi: ne muokkasivat uudella tavalla arkipäivän käytäntöjä, toisaalta median kautta välittyvät tekstit alkoivat käydä yhä keskeisemmäksi niin yksilöiden kuin kollektiivisenkin identiteetin luomisessa. Hyvä esimerkki tästä ovat pyrkimykset määritellä faniutta ja fanikulttuuria erityisesti *Suosikissa*. Toisaalta medioitumisen seurausten pohdinta oli keskeistä myös analysoimassani lehtikeskustelussa. Tiedotusvälineiden rooli populaarikulttuurin leviämisessä nostettiin esille, mutta kuten edellä totesin, alkuvaiheen analyttisyys katosi keskustelusta pian, kun uudet mediat eivät täyttäneet niitä toiveita, joita nuori sivistyneistö oli niihin asettanut.

Mitä merkitystä valistuspyrkimyksillä sitten oli populaarimusiikin aseman kannalta? Ainakaan valistukselliset näkemykset eivät olleet esteenä populaarimusiikin kysynnän määrälliselle kasvulle. Esimerkiksi äänitemarkkinat kasvoivat 1970-luvun alusta lähtien ennennäkemätöntä vauhtia. Tämän seurauksena myös yhtiöiden erikoistuminen tuli mahdolliseksi, mikä juuri synnytti uusia kanavia pop- ja rock-musiikille. (Muikku 2001, 322–323.)

Näyttää kuitenkin siltä, että kaupallisuuskritiikki oli vaikuttamassa yleiseen asenneilmastoon. Esimerkiksi britti-invaasion tärkeäksi taustatekijäksi muodostunut taidekoulujen eetos yhdistää luovuus ja kaupallisuus ei saanut vastakaikua Suomessa (ks. Frith & Horn 1987). Toki erityisesti Love Records -levy-yhtiötä voidaan

---

loivat pohjan populaarimusiikin kehittymiselle. Kuitenkin yleinen mielipide oli, että musiikkiteollisuuden tuli kehittyä itsenäisesti ja kaupallisin perustein. 1980-luvulta lähtien tilanne on kuitenkin muuttunut ja valtio on ryhtynyt keskittämään voimavaroja musiikin aluepolitiikkaan: taantuvilla teollisuusalueilla populaarimusiikkiteollisuuden on nähty olevan potentiaalinen työllistäjä.

pitää eräänlaisena suomalaisen pop-modernismin tyyssijana, mutta sen toimintapolitiikassa progressiivisen rockin rinnalla eli vahvana poliittinen laulu (ks. Tolvanen 1992, Muikku 1991, 201–205).<sup>6</sup>

Kaupalliskriittisyyttä pitivät yllä erityisesti tiedotusvälineet. Se, minkä tyyppisiä seurauksia tällä oli populaarimusiikin kentällä toimineille, on sinällään oma tutkimuksensa aihe, mutta joitakin kuriositeetteja ovat aikalaiset nostaneet esille viime aikoina. Esimerkiksi Ilkka Lipsanen, Danny kertoo muistelmissaan (Snellman 2000, 110–111), kuinka tiedotusvälineet tekivät hänestä ”kaupallisen musiikin” räikeimmän esimerkin sekä ”tiedostamisen ja edistyskellisen ajattelun pahimman vihollisen”. Koska Lipsanen koki tässä tilanteessa uransa olevan vaarassa, lisäsi hän shownsa käsikirjotukseen kohdan ”Danny osallistuu”, joka ”oli eräänlainen musiikillinen tietoisuus, jossa otettiin kantaa aina ajankohtaisimpaan yhteiskunnalliseen ongelmaan. Yhtenä vuonna vastustimme Vietnamin sotaa, toisena huumeita ja kolmantena saasteita.” (Snellman 2000, 111.)

Vaikka siis kritiikki populaarimusiikin ”kaupallisuutta” kohtaan merkitsi analyttisyyden katoamista lähes kokonaan populaarimusiikkia koskevasta keskustelusta, voidaan tutkimani keskustelun seurausta, jazzin, kansan- ja populaarimusiikin opetuksen vakiintumisesta, pitää sinällään valtavana asennemuutoksena. Toisaalta on huomattava se, että kaupalliskriittisten näkökulmien vanavedessä huomio kääntyi omiin musiikillisiin juuriin. 1980-luvulla, jolloin valtavirran pop- ja rock-musiikille ryhdyttiin etsimään vaihtoehtoja paikallisista musiikkikulttuureista, erityisesti suomalaisten kansanmusiikki-yhtyeiden innovatiivisuus, yhdistelmät kansallisista ja kansainvälisistä aineksista saivatkin uudenlaisen merkityksen.

1960-luvulla syntynyt keskustelu populaarimusiikista merkitsi kuitenkin myös suomalaisen tanssi- ja iskelmämusiikin aseman uudelleen tulkintaa. Tässä tutkimuksessa olen kuvannut tätä proses-

6. Tilanne esimerkiksi Ruotsissa oli 1970-luvun alussa hieman samantapainen kuin Suomessa: kritiikki ”kaupallista” populaarimusiikkia kohtaan oli vahvaa. Kuitenkin musiikkiteollisuus toimi siellä vakiintuneella pohjalla ja oli rakenteellisesti eriytynyt. Kun myöhemmin ruotsalaiset yhtyeet alkoivat saada kansainvälistä menestystä, maaperä ”kaupallisten” toimintatapojen hyväksymiseen oli kokonaan toinen kuin Suomessa. (Lilliestam 1996, 34–39.)

sia eliitin syntymisenä kansallisen populaarikulttuurin piiriin. Kiinnostavaa on se, että tämä tapahtui siinä vaiheessa, kun opiskelijaliikkeen esiin nostama ”kansa” oli menettämässä vähitellen kaikkupohjaansa yhteiskunnallisena puheena 1970-luvun alkuvuosina (Alapuro 1997, 145). Kuitenkin juuri populaarikulttuuriin ”kansa” jäi elämään nostalgisena ja osin karnevalisoituneenakin teemanä. Osaltaan tämä johtunee siitä, että populaarikulttuurin suurimmaksi kuluttajaksi oli noussut kaupunkiin muuttanut väestö, jonka mielissä elivät kuvat maaseudun kesistä tanssilavoiheen ja laulajartahtineen. Tätä nostalgiaa ryhtyi oikeuttamaan kansallisen kulttuurin eliitti, joka 60-luvun hengessä vaati ”arvonpalautusta” iskelmälle.

Kolmas osatekijä, joka tulee ymmärrettäväksi 60-luvun tapahtumia tarkastelemalla, on suomalaisen musiikintutkimuksen kentän sisältämät jännitteet ja ristiriitaisuudet: yhtäältä etnomusikologian ja musiikkitieteen ja toisaalta hermeneuttisen tutkimusotteen ja positivismin välillä. Katson, että nämä ristiriidat kuvaavat sitä, kuinka suomalainen etnomusikologia on yhtäältä sisältänyt piirteitä 60-luvun moniarvoisuuden ilmapiiristä, mutta myös 1960-luvun lopussa asemiaan nopeasti vahvistaneesta marxilaisesta käänteestä (vrt. Alapuro 2000). Toki tämä heijastaa yleistä kehitystä yhteiskuntatieteiden piirissä Suomessa: tieteellisen tiedon vakuuttavuuden mittariksi muodostui kokeellinen asetelma viimeistään 1970-luvun alussa. Alapuro (mt. 77) muisteleeekin Pekka Gronowin todenneen, kuinka hän tunsii saavansa esteettistä nautintoa lukiessaan Pekka Kuusen väitöskirjaa *Alkoholijuomien käyttö maaseudulla* (1956), joka ”rakentui elegantisti toteutetun kokeellisen asetelman varaan.”

Kysymys ei ole siitä, että yhdistelmä ymmärtävää lähestymistapaa ja positivismia olisi tuottanut vääränalaista tietoa. Pikemminkin tämän päivän tilanne, jolloin lähestymistavoiksi edellisen rinnalle ovat nousseet kulttuurintutkimuksen käyttämät metaforat, kuten teksti, peli tai teatteri, johtaa kysymään yhä uudelleen, mihin musiikista tietämisen tapamme perustuvat. Tällöin aina erityisesti yksi seikka nousee esille, ja se on musiikin läpikotaisesti sosiaalinen luonne. Musiikin sosiaalisen luonteen tunnustaminen (vastakohtana nä-

kemyksille ”todellisen autonomisen taiteen” olemassaolosta) on, kuten Middleton (2000, 59) toteaa, inhimillisen riippuvuutemme hienovaraista hyväksymistä.

## English summary

### Pop, protest, song: The Interactions of High and Low in Finnish Popular Music in the 1960's

This dissertation treats turning points in Finnish popular music of the 1960's. The decade was marked by the rise of popular culture; in addition to new musical styles, new phenomena, such as charts, fandom and stardom, were introduced. The dissertation approaches these phenomena from the point of view of protest song. Here, protest song is not understood as a distinct genre, but as a concept of its period. It was a manifestation of international influences (especially the folk-song movement), but it also brought up internal conflicts in Finnish culture.

The study's theoretical frame of reference is based on the topographical analysis of Richard Middleton. The aim is to locate the "popular" historically and socially in the larger cultural field. On one hand, it considers interactions between popular culture and other fields of culture, but on the other it reveals conflicts and contradictions between predominant and subordinate groups, between the "elite" and "common", the "imposed" and "authentic". The central concept in topographical analysis is articulation, a concept which allows one to examine relationships between different cultural texts and contexts. When applied to musical analysis, the concept gives possibilities for looking at musical meanings. This means that questions are posed in new ways, as compared to traditional musical analysis: analysis allows researcher to look at the ways music works on the level of experience, non-verbal communication, and bodily processes. Observations are combined with factors such as the general cultural climate, relationships between different social groups, the role of the music industry, etc. In the other words, I approach the question of musical meanings from a poststructuralist point of view: I see all signification as provisional



(not inherit in structures) as produced through the interaction of texts and readers. Musical meaning, then, can be understood as a construction which can be settled in a certain position on the cultural field, but which is not anchored to that place.

A special theme in this study is the relationship between the categories of "high" and "low" culture. I understand these categories as historical constructs that are complementary in nature: as many cultural theorists have indicated, (the Western) bourgeois subject was formed through the construction of high/low categories from the sixteenth century onwards. It is crucial to notice that these discursive domains produce each other: although the "low" is rejected, it is always needed to define the "high". I am especially interested in how these categories were fought over in situations when popular music gained great significance in the West.

This study outlines the position of popular culture during the 1960's in Finland. The 60's were a turning point in many senses: Finland was urbanized and modernized in a short period of time. At the same time a generation gap formed. Among the Finnish intelligentsia, the young generation broke away from traditional values in the arts. First some young composers became interested in modernist and avant-garde trends. They arranged happenings and experimental concerts, which caused irritation among established critics and influential persons in Finnish cultural life. Soon after that they became interested in popular music like their colleagues in Europe and United States. They believed that popular music could offer solutions to the problems of musical modernism. Above all, the "social nature" of popular was appreciated: popular music reached wider audiences than art music. At the same time they started to debate the consequences of the rise of popular culture in newspapers. Also this theme was rejected by established cultural elite.

The change of emphasis was also related a growing interest in left-wing politics among the young intelligentsia. As a consequence, criticism of the traditional national value system (which was based on strict moral rules set by the church and patriotism) grew. This was the background to the phenomenon, which I call *high*

*protest*. Premus motors for high protest were composers and musicians, who started to compose popular music which was labeled as progressive. The texts of their songs were based on poems of young Finnish male and female poets, and included often social and political messages.

I have chosen three examples of high protest. First and most significant is the *Student Theatre* in Helsinki, which got together actors, actresses and directors who were interested in social and political questions. In the mid 60's *Kaj Chydenius*, who had earlier worked as a music critic, started to compose progressive popular songs for cabarets of Student Theatre. The second example is music of *Tapio Lipponen* and the *Muksut* group. Lipponen had earlier worked as a singer in a vocal group, but in the mid 60's started to compose songs based on poems of young poets. Third example is *M. A. Numminen* who was first interested in avant-garde experiments and later cause sensations working in underground scene.

Typical for high protest was musical eclecticism: music contained elements from Anglo-American pop music, Finnish folk and popular music, bossa nova and classical music. An important feature was also singing style, which especially in the case of the Student Theatre was often described as shouting. It was typical in this style that singers did not try to sing "nicely", according to conventions of earlier popular and art music, instead they sang with force and determination. Especially certain actresses like Kaisa Korhonen, Aulikki Oksanen and Kristiina Halkola become famous in this style.

Eclecticism was also a starting point in the music of Tapio Lipponen, but Finnish folk song also had a significant role in it. To the traditional Finnish folk song Lipponen added elements from bossa nova and other styles. M. A. Numminen also became famous for his original songs and singing style. He was not composer in the traditional sense, but created unique combinations in the spirit of radical avant-garde between the Finnish tango, Finnish folk music and pop music. In one of his first concerts, at the Jyväskylä Summer Festival, he improvised songs based on book entitled A Guide

to Sexual Behaviour. Later, he created a carnivalistic style with the *Orgiastic Winnie the Pooh*.

If the songs of high protest are analyzed critically it is possible to find one common feature on them: distancitation, a concept central to Bertolt Brecht thinking. Popular music was not accepted as such but only after it was modified. The most evident reason for this was that the young intelligentsia took a very critical attitude toward popular music, accusing it of over-sensitiveness and an incapacity for handling social questions. This kind of critic came out most clearly in the music of the Student Theatre, where the ideas of Bertolt Brecht and music of the Hans Eisler were highly appreciated. In music of Tapio Lipponen, criticism was more indirect, mostly because starting points for him were not political.

An interesting feature typical of high protest is a phenomenon which I call leaking. Although emotions were rejected they worked their way back into a music: distancitation turned around. The main reason for this was that in the end of the 60's some of new-left oriented people turned to communism and at the same time became interested in the political situation in Latin America. At the same time, especially in the music of Kaj Chydenius, bossa nova reached significant role: through bossa nova it was possible for young intelligentsia to accept emotions and feelings. In this context bossa nova can be seen as an *exotic other*.

A different kind of protest song was introduced by Antti Hammarberg, also known as Irwin Goodman. In the study I call his music *low protest*. A starting point for Goodman's career was the folk music movement, and especially the music of Bob Dylan. Goodman became famous for his singing style: he sang through his nose like Dylan. However, his connections with the folk music movement were thin. The fact that Irwin worked within the confines of working class genres, such as *humppa* irritated both leftist intellectuals and mainstream cultural critics. His lyrics written by Veikko Salmi, who was also his manager. Salmi took the themes of his songs from the stories of "common people". Themes like the heavy use of alcohol and criticism of wealthy people were therefore common in his songs. Goodman's protest was also directed at high

protest, especially in sense that he and Salmi did not disdain commercial success and fame. On the contrary, they were looking for it. It can be said Goodman was the first rock hero in Finnish popular music culture. Despite this, his music had connections with high protest: the use of march music especially connects his music with high protest in curious way.

The Finnish folk song movement was active for only a short period of time. It shared features with movements of England and United States. Going back to musical roots was important to the activists, although a repertory generally consisted of well-known folk songs. Like the music of Irwin Goodman the folk-music movement shows what kind of transition period the 1960s was in Finnish popular culture. On the one hand people in record companies treated folk music as a new fashion and forced artists to record both traditional popular music and folk songs. However, some musicians started to create new distinctive folk music and the idea of auteur in popular music gained more room. The concept of the singer-songwriter was also a starting point for Finnish rock music in the beginning of the 1970's.

Finnish culture stood on the threshold of the contemporary era in the begin of the 1960's. Leftist intellectuals accepted new cultural influences but were also concerned about the preservation of Finnish music culture. In the middle 60's the new left opened their arms to all music cultures (this was a starting point for ethnomusicological study in Finland). With the rise of strict Marxism-Leninism in the late 1960's, however, certain musics were rejected as alienated and commercial.

Kieliasun tarkasti Paul Austerlitz

## Liite 1.

### Tutkimuksessa analysoitu lehtiaineisto

#### Vuodet 1964–65

- Aaltonen, Olavi. Viihdeviitteitä. Suomen sosiaalidemokraatti 19.7. 1965.
- Chydenius, Kaj 1964. Taitelija ja materiaali. Suomen kulttuurirahaston lehti 4/1964.
- Chydenius, Kaj 1964. Don Giovannin opetus. Kirkko ja Musiikki 1-2/1964.
- Chydenius, Kaj 1964. Till schlagerns försvar. Hufvudstadsbladet 21.5. 1964.
- Chydenius, Kaj 1964. Att älska konsten. Hufvudstadsbladet 8.8. 1964.
- Chydenius, Kaj 1965. Tarvitaanko musiikkia? Rondo 2/1965.
- Gronow, Pekka 1965. Musiikkisosiologia ja musiikkipolitiikka. Sosiologia 1/1965.
- Gronow, Pekka 1964. Kaj Chydeniuksen erehdys. Kirkko ja Musiikki 6/1964.
- Gronow, Pekka 1964. Iskelmät ja kansanmusiikki. Rondo 4/1964.
- Gronow, Pekka 1964. Tulevaisuuden näköaloja musiikin maailmassa. Kirkko ja musiikki 7-8/1964.
- Gronow, Pekka 1965. Sittenkin kriisi. Rondo 1/1965.
- Gronow, Pekka 1965. Muuttuvat iskelmätekstit. Sosiologia 4/1964.
- Hankiranta, Raimo 1964. Musiikki ja yhteiskunta. Suomen sosiaalidemokraatti 8.3. 1964.
- Iskelmätekstit tutkimusmateriaaliksi. Pieni Musiikkilehti 3-4/1964.
- Jazz och schlager – bruksvara. Hufvudstadsbladet 13.5. 1964.
- K-cl-K 1964. Iskelmä – melodian tärvelyäkö. Satakunnan kansa 13.8. 1964.
- Kokkonen, Joonas 1965a. Taiteen tekijät ja sen vastaanottajat. Rondo 1/1965.
- Kokkonen, Joonas 1965b. Oikea arvon mitta on elämyksen laatu. Suomen sosiaalidemokraatti 26.1. 1965.
- Kuusisto, Taneli 1964. Jazz ja Sibelius-Akatemia. Rondo 4/1964.
- Miettinen, Martti 1964. Emme pääse iskelmistä. Rondo 4/1964.
- Moilanen, Aimo 1964. Iskelmäkö aina alennusmyynnissä. Rondo 4/1964.
- Mäkelä, Klaus 1964. Miksi juuri Beatlet. Sosiologia 4/1964.
- Rabe, Folke 1964. The Beatles harrastavat myös – musiikkia. Rondo 5/1964.
- Rautio, Matti. Laulavat ja karjuvat linnut taiteen neuvottelupäivillä. Kansan Uutiset 27.1. 1965.
- Ringbom, Nils-Erik. Små konstdrömmare har ingen talan. Hufvudstadsbladet 10.5.1964.

Rydman, Kari 1964. Kevyen musiikin ylistys. Aikalainen 1/1964.  
 Rydman Kari 1964. Bach ja Beatles. Kauppalehti 12.8. 1964.  
 Rydman, Kari 1964. Bach och Beatles. Vasabladet 16.9. 1964.  
 Rydman, Kari 1964. Pääkirjoitus Rondon teemanumeroon ”Anonyymi musiikki”. Rondo 4/1964.  
 Vad säger tonsättarna om schlager och jazz. Hufvudstadsbladet 10.5. 1964.

## Keskustelu protestilauluista, kevät 1966

Chydenius, Kaj 1965. Tarvitaanko musiikkia? Rondo 2/1965.  
 Chydenius, Kaj 1966. Kohti toimivaa teatteria. Artikkelikokoelmassa Ylioppilasteatteri 40 vuotta 1926-1966.  
 Gronow, Pekka 1966. Poliittisesta musiikista musiikkipolitiikkaan. Uusi Suomi 13.3.1966.  
 Hannula, Risto 1966a: Haarukka, viihde ja kukat. Uusi Suomi 29.3. 1966.  
 Hannula, Risto 1966b. I-Haa pitää ohdakkeista. Uusi Suomi 3.4. 1966  
 Nordgren, Pehr Henrik 1966. Fungerar musiken överhuvudtaget. Hufvudstadsbladet 3.3. 1966.  
 Nordenstreng, Kaarle 1966. Iskelmätekstien suunta, Sosiologia 1/1966.  
 Nummi, Seppo 1966. Musiikin protestilista. Uusi Suomi 27.2. 1966.  
 Nummi, Seppo 1966. Ajojahti jatkuu. Uusi Suomi 2.3. 1966  
 Nummi, Seppo 1966. Protestilistan loppu. Uusi Suomi 5.3. 1966  
 Oramo, Ilkka 1966. Ilmaista, herättää, olla. Uusi Suomi 5.3. 1966.  
 Rydman, Kari 1966. Musiklärare tvungna godkänna the Beatles. Hufvudstadsbladet 4.1.1966.  
 Rydman, Kari 1966. Nuorison hyvät suosikit. Rondo 1/1966.  
 Saunio 1966a. Mörkökulttuurin matalapaine. Uusi Suomi 4.4. 1966.  
 Saunio 1966b. Lapualaisoppera. Terä 9/66.

## Keskustelu musiikkipolitiikasta, syksy 1966

Gronow, Pekka 1964. Eräitä poliittisia piirteitä suomalaisessa iskelmämusiikissa. Aikalainen 1964/8.  
 Gronow, Pekka 1965. Musiikkisosiologia ja musiikkipolitiikka. Sosiologia 1/1965.  
 Gronow, Pekka 1965. Muuttuvat iskelmätekstit. Sosiologia 4/1964/4.  
 Gronow, Pekka 1966. Suomalainen musiikkipolitiikka. Musiikkipolitiikan yleisiä periaatteita. Teoksessa Veikko Helasvuo (toim.) Suomen musiikin vuosikirja 1965-66. Helsinki: Otava, 93–102.

Gronow, Pekka 1966. Kieli ja kommunikaatio. Uusi Suomi 28.12. 1966.  
Nummi Seppo 1966. Massakulttuuri ja henkinen hammasmätä. Uusi Suomi 19.12. 1966.  
Nummi, Seppo 1966. Pekka Gronowin uskonpuute. Uusi Suomi 31.12. 1966.

## Kiila ja keskustelu populaarikulttuurista

HYY:n ja Kiilan onnistunut ”mesokulttuuriseminaari”. Suomen sosiaalidemokraatti 8.3. 1967.  
Koponen, Mattijuhani 1967. Mesomusiikkia, mediumistinen antihappening. Terä 4/1967.  
Linnilä, Kai 1968. Ohjelmia ja toimintaa. Nuori voima 3-4/1964.  
Populaarikulttuurissa protestimielistä hohtoa. Suomen sosiaalidemokraatti 6.3. 1967.  
Populaarikulttuuriin kiinnitettävä huomiota – opetusta, arvostelua, tutkimusta Tarvitaan. Uusi Suomi 7.3. 1967.  
Populaarikulttuuriseminaari: ajanvietteen tasoa nostettava. Helsingin Sanomat 5.3. 1967.  
Populaarikulttuuri, taidepolitiikka ja marxilaisuus  
Chydenius, Kaj 1967a. Jäähyvät esteettiselle musiikille. Rytmi 1/1967.  
Chydenius, Kaj 1967b. Poliittiset bopparit. Rytmi 2/1967.  
Gronow, Pekka 1967. Setelit Verdille. Rytmi 1/1967.  
Luotonen, Seppo 1967. Musiikkipolitiikan poliisit. Rytmi 4/1967/4.  
Poijärvi, Matti 1969. Tampereen jazzpäivät. Rytmi 5-6/1969.  
Rand, Max 1969. James Bond ja Carter Brown sosialismin rakentajina. Kansan Uutiset 27.7. 1969.  
Rydman, Kari 1967. Palestrina, pop & tulevaisuus. Rytmi 2/1967.  
Salminen, Timo 1970. Kaikkea kulttuuria kansalle. Kansan Uutiset 13.7. 1970.  
Saunio, Ilpo 1967. Piiri pieni pyörii...Kansan Uutiset 30.7. 1967.  
Saunio, Ilpo 1969a. Populaarikulttuuri, kulttuuriperinne ja marxilaisuus. Kansan Uutiset 23.7. 1969.  
Saunio, Ilpo 1969b. Vastaus Carter Brownin epäilijöille. Kansan Uutiset 24.8. 1969.  
Suomen jazzliitto, protestoimme. Rytmi 5-6/1969.  
Toiviainen, Seppo 1969. Lauseita sosiologiasta. Sosiologia 2/1969.  
Vuorio Hannu 1970. Pop-, eliitti- ja luokkakulttuurista. Kansan Uutiset 10.8. 1969.

## Liite 2. Analysoidut kappaleet

### Kaj, Chydenius

(Kaisa Korhonen laulaa, Tammen kirjallinen äänilevy 2; Protestilauluja, Tammen kirjallinen äänilevy 3; Lauluja, LRLP 1; Lautanen Guatemalan verta, LRLP 8; Kabareelauluja, BLU-LP 104; Laulu tuhannesta yksiöstä, OT-LP 39; Lapualaisooppera, Tammi-LP 3; Kaisa Korhonen, LRLP 8; Kenen joukoissa seisot, LRLP 13; Berliini järjestyksen kourissa, LRLP 20; Porvari nukkuu huonosti, LRLP 49; Täytyy uskaltaa, LRLP 37; Lauluja järjestelmästä, ETLP 302; Kansalaisia medborgare, ETLP 311: Kaj Chydeniuksen nauhakokoelma.

1. Aamu saapuu arkana
2. Balladi Ilmarista
3. Baskipappi
4. Che
5. Dialektiikan ylistys
6. Don Juan
7. Ei väkivaltaa
8. Ei puolikasta
9. En kai vai ole nimikristitty
10. Esmeralda, 1000 miehen tyttö
11. Gordon (Vietnam-laulu II)
12. Hiiliä Mikelle
13. Hiljainen kevät
14. Huomenna on paremmin
15. Hyvästi
16. John F. Vuorinen (Vietnam-laulu I)
17. Jos rakastat
18. Jos mun tuttuni tulisi
19. Jätkä sen kun kuokkii
20. Jyväskylän kesän asiakkaat
21. Varpusen olut
22. Wiinasta valitus
23. Kaikkein kaunein tyttö
24. Kalliolle, kukkulalle
25. Katastrofilauluja naisille
26. Kapinallisen mallioppilaan laulu
27. Kenen joukoissa seisot
28. Kenraali, panssarivaunusi on vahva vaunu
29. Kun tuuli kääntyy



30. Kuka päättää
31. Kuvernöörin koiria
32. Lapin kesä
33. Lautanen Guatemalan verta
34. Laulu Fidelille
35. Laulu Ho Thi Vanista
36. Laulu ihanteellisuudesta
37. Laulu kahdesta veneestä
38. Laulu kuolleesta rakastetusta
39. Laulu naisen tehtävästä
40. Laulu neidistä ja herrasta
41. Laulu paksusta Bertasta
42. Laulu rakastamisen vaikeudesta
43. Laulu Saksan neekereistä
44. Laulu syrjäkaupungista
45. Laulu tuhannesta yksiöstä
46. Laulu tuottavista sijoituksista
47. Laulu syrjäkaupungeista
48. Laulu vanhasta työläisnaisesta
49. Laulu 20-perheestä
50. Lapin kesä
- Lapualaisooppera
51. Antakaa anteeksi vähän kaikille
52. Eletään kuin pellossa
53. Hurjan Hiljan sotaan lähtö
54. Isänmaan virsi
55. Jo murtuu aidat
56. Kaksi pilkkaajaa patsaskäynnillä
57. Kosolan ylistyslaulu
58. Kotimme uskomme vartioväki
59. Lapuan laki
60. Liehu, punalippu liehu!
61. Me vapautimme tämän maan
62. Me teemme mitä tahdomme
63. Maa painaa parrelleen
64. Muilutusmarssi
65. Pahat sanat
66. Työ tekee vapaaksi
67. Lehmuksat kukkivat Berliinissä

68. Minulla on ystävä
69. Mitenkä leskirouva von Wallenberg kuuli lisäärvosta
70. Nocturne
71. Olen minä onnellinen
72. Pesäpallolaulu
73. Puhu minulle rakkaudesta
74. Ratsu
75. Rattopojan laulu
76. Selma
77. Siirtotyöläinen
78. Sinua, sinua rakastan
79. Mitä lauloi Ollan Victor
80. Spartacus
81. Suomalainen laulaa rakkaudesta
82. Tango Finlandia
- Tuonelan joutsen
83. Me Tuonelan aaltoja soudeltais
84. Tummana vierivi Tuonen virta
85. Tuonelan joutsen
86. Lemminkäisen äidin kehtolaulu
87. Tai en itkis olenkaan
  
88. Työttömän laulu
89. Vaeltajan laulu
90. Vapausarmeijan sotilaalle
91. Äkkiä elämässä
92. Väli-Amerikka

### **Muksut**

(Muksujen kootut laulut, SIBCD 6)

1. Balladi
2. Histria
3. Ei rahalla kaikkea saa
4. Elämän ja kuoleman leipä
5. Emilia ja Suomi
6. Englantilaisten merimiesten laulu
7. Ennen nousi mettästä ne...
8. Illan hetki
9. Isänmaalle

10. Jokaiselta jotakin
11. Jungmanniballadi
12. Kaktus
13. Kerronko mitä sai sotilaan vaimo
14. Kivitalojen seinät
15. Kristian
16. Kun silmä sumenee
17. Laulu alastomuuskulttuurista
18. Liisankadulla
19. Lunta pihlajassa
20. Luuletko että...
21. Luulexä
22. Lähtö
23. Maijojen kuoro
24. Marie A:n muistolle
25. Matkustamisen ilot
26. Minun mummoni
27. Minä soitan sinulle illalla
28. Miten hyvä
29. Miten mielelläni
30. Mr. Pepysin laulu naisista
31. Moom moom
32. Mustasukkainen Apollo
33. Niin kuin vierasta maata
34. Niityllä missä sirkat soi
35. On petimme halpa
36. Opettajattaren laulu
37. Osaat
38. Partiolainen
39. Pienen pieni
40. Pilvet
41. Promootiolaulu
42. Protestilaulu minun mieleeni
43. Pääskynen
44. Rannalla rakkaimman kanssa
45. Sardiinipurkittajien laulu
46. Silmät silmiä - korvat korvia
47. Sitä se on
48. Sotilaan lempi
49. Suomalainen idylli

50. Sävelkavalkadi
51. Tanssien tanssin
52. Tositapahtumia
53. Tule luokseni
54. Ullan uniloru
55. Voi, kurja otus
56. Vanhukset keljut
57. Yhden yön timantissa

**M. A. Numminen**

(M. A. Nummisen 60-luku RockAdillo, Zenka 2003; M.A Numminen: Kiusankappaleita I, Siboney, LXCD 627)

1. Anomia
2. Ajokortti ja kuulukyky
3. Eleitä kolmelle röyhtäilijälle
4. Heidenröslin
5. Hevoset ja minä
6. Ihmisoikeuksien julistus
7. Iltaisin lasten nukkuessa
8. In order To
9. Jenkka hevosen puhdistuksesta
10. Jos jäsenämme
11. Juhannusblues
12. Kaikki linnut laulelevat
13. Kaukana väijyy ystäviä
14. Liljankukka
15. Mielitauti-rock
16. Minä ja vakituiseini
17. Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa
18. Nuoren aviomiehen on syytä muistaa
19. Rakastuneessa ihmisessä
20. Suutarin tyttären pihalla
21. Tahdon vapauden
22. Tehtaan vahtimestarit
23. The World Is
24. Vaalipolkka
25. Vihaisuushypoteesi
26. Viiskulmassa

**Finntrio**

(Folk-kansio – 24 toivotuinta, CAMC 14; Folk Sound of Finland – A Night at Hootenanny Club, HMV YDLP 1013)

1. Ei koskaan selvin päin
2. El matador
3. Eripuolilla
1. Hulda ja Jalmari
4. Kaksipa poikaa Kurikasta
2. Kirkonkylän tanssit
3. Konstan parempi valssi
4. Kylmät muurit
5. Lemmensuruni
6. Maria Therese
7. Matkaan matkaan
8. Nikkarin Kerttu
9. Penttilän sillalla
10. Romanssi
11. Sadelaulu
12. Vaiennut viulu
13. Vilho ja Bertta

**Anki, Bosse ja Robert**

(Anki, Bosse ja Robert – 20 suosikkia F Records 0630-16632-4)

1. Dona, dona
2. Duudillandei
3. En löydä ketään vertaistasi
4. Joki
5. Kaiken menetin
6. Kalastajan blues
7. Kanavanvartijan tyttö
8. Kello yhdeksän
9. Kuiskaten
10. Kuka kustantaa?
11. Kun koti kauas jää
12. Lentävät veljekset
13. Lähde pois, Cindy!
14. Miksen koskaan saa olla kuin toiset
15. Nellyn palmikko

16. Minne kaunis katoaa
17. Saanko ruusut sulle jättää
18. Sitruunapuu
19. Stenka Rasin
20. Viimeinen vihellys

#### **Hootenanny trio**

(Esplanadi, F Records 0630-15903; Folk Sound of Finland – A Night at Hootenanny Club, HMV YDLP 1013)

1. Chim-chim-cheree
2. Esplanadi
3. En voi sua unohtaa
4. Hei jallerii
5. Halitulijallaa
6. Hilapalahippan
7. Hyvää iltaa
8. Jussi ja Liisa
9. Kesäyönä
10. Oman kullan silmät
11. Pennillä linnunsiemeniä
12. Pertsan parempi polkka
13. Piupali paupali
14. Pommimies
15. Rauman ganal
16. Serenadi
17. Sikk Wilhelm
18. Säkkijärven polkka
19. Tatuoitu nainen
20. Voi ystäväin

#### **Anki Lindqvist**

(Anki Yksin, MY-LP 106)

1. Aamusella kun herään
2. Ei murheita mulla
3. Iltalaulu
4. Kaunein uni
5. Kehtolaulu

6. Kuljen katuja pitkin
7. Ne kesäyöt
8. Rakkaani hylkää mua ei
9. Sano nuo kauniit sanat
10. Suru on mennyt sydämeeni
11. Timanttimies
12. Pieni lintu

#### **Päivi Paunu**

(Folk Sound of Finland – A Night at Hootenanny Club, HMV YDLP 1013;  
”Päivi Paunu” YDLP 1016)

1. Aamulla varhain
2. Kesän viimeinen ruusu
3. Koivu
4. Kun minä kotoani läksin
5. Mene ikkunani luota
6. Neitonen
7. Ruusu
8. Queen of Hearts

#### **Gulkurkorna**

(Folk Sound of Finland – A Night at Hootenanny Club, HMV YDLP 1013,  
Pekka Aarnion kokoelmat)

1. Antti-Juhani
2. Herra Hirn
3. Sua kohti herrani
4. Sarkkasi juo
5. Vallinkorvan laulu

#### **Irwin Goodman**

(Irwinismi – Ei tippa tapa, SAFK 2056; Irwin – Rentun ruusut, vuodet 1965–  
1990, F-records 8573-82839-2)

1. Aurinko tähdet ja kuu
2. Autolla Kanarian saarille
3. Ei tippa tapa
4. En kerro kuinka jouduin naimisiin
5. Juhlavalssi

6. Kalteritango
7. Katkera matka
8. Kuin Ferrari
9. Kun rahat ei riitä
10. Leskenlehti
11. Marcello Magaroni
12. Miehen kylkiluu
13. Mikä laulaen tulee, se viheltäen menee
14. Muutakin on kierretty kuin tahkoa
15. Poliisi on pop
16. Raha ratkaisee
17. Rakkaus on rajaton
18. Reteesti vaan
19. Ryysyranta
20. Salainen agentti
21. Sotilas
22. St. Pauli ja Reeperbahn
23. Tuoremehu
24. Työmiehen lauantai
25. Tyydyn kohtaloon
26. Uusi Paavo
27. Valokuva
28. Viideltä saunaa ja kuudelta
29. Virkamies Virtanen
30. Voivuori
31. Välitunti
32. Yli vaan



## Lähdeluettelo

### I Arkistoaineisto

Helsingin yliopisto/musiikkitieteen laitos:  
Musiikkitieteen opiskelijoiden ainejärjestön, Synkoopin, hallituksen pöytäkirjat vuosilta 1970–1975.

Kansan Arkisto:  
Kulttuuriyhdistys Kiilaa koskeva materiaali

Tampereen yliopisto/kansanperinteen laitos:  
Kaj Chydeniuksen nauha- ja nuottikokoelma  
Tapio Lipposen nuottikokoelma

### II Komiteamietinnöt

Kulttuurikomitean mietintö 1974: 2. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

### III Aikalaiskirjallisuus:

Blom, Raimo 1970. Luottamus oikeuslaitokseen. Acta Universitatis Tamperensis, ser. A. 34. Tampere: Tampereen yliopisto.

Brecht, Bertold 1957/65. Aikamme teatterista. Helsinki: Tammi.

Bregenhøj, Carsten 1975. Lammi-projekti tutkimusteknisestä ja pedagogisesta näkökulmasta. Musiikki 1–2/1975, 125–131.

Chydenius, Kaj 1966. Kohti toimivaa teatteria. Artikkelikokoelmassa Ylioppilasteatteri 40 vuotta 1926–1966. Helsinki: Ylioppilasteatteri.

Donner, Philip 1975. Etnomusikologian koulutusohjelma. Musiikki 1-2/1975, 3–15.

Entä nyt, vasemmisto 1966. Helsinki: Tammi.

Eskola, Antti 1963. Jäykkyys ja taidekäsitykset. Tampere: Yhteiskunnallisen Korkeakoulun Tutkimuslaitos.

Gronow, Pekka 1966a. Suomalainen musiikkipolitiikka. Musiikkipolitiikan yleisiä periaatteita. Teoksessa Veikko Helasvuo (toim.) Suomen musiikin vuosikirja 1965–66. Helsinki: Otava, 93–102.

Heiniö, Mikko 1966. Tie vuorelle. Porvoo: WSOY.

Holmberg, Kalle 1999. Vasen suora. Helsinki: Otava.

Korhonen, Kaisa 1993. Uhma, vimma, kaipaus: muistiinpanoja työstä ja elämästä. Helsinki: Otava.

- Koskinen, Tarmo 1971. Jokapäiväinen leipämme. Acta Universitatis Tampensis, ser. A, 43. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kuusi, Pekka 1963. 1960-luvun sosiaalipolitiikka. Helsinki: WSOY.
- Lahtinen, Matti 1975. Projektin teoreettinen suunnittelu ja toteutus/Teoreettiset lähtökohdat. Musiikki 1-2/1975.
- Lindfors & Salo 1988. Ensimmäinen aalto. Helsingin underground 1967–1970. Helsinki: Odessa.
- Linnilä, Kai 1966. Laulava sanomalehti. Kiila 30 – Kiilan albumi 1966. Helsinki: Kiila.
- Lipponen, Tapio 1999. Oheisteksti CD-levyyn Muksujen kootut laulut 1966–79 (SIB CD6). Helsinki: Siboney.
- Lipponen, Tapio 2000. Exittä etsimässä. Yleis- ja rinnakkaisohjelmia. Oulu: Yleisradio, Radio Suomi.
- Lounela, Pekka 1976. Rautainen nuoruus: välikysyjien kronikka. Helsinki: Tammi.
- Numminen, Mauri Antero 1999. Helsinkiin. Opiskelija Juho Niityn sivistyshankkeet 1960–64. Jyväskylä: Schildts kustannus Oy.
- Numminen, Mauri Antero 2000. Oheisteksti CD-levyyn M. A. Numminen. Kiusankappaleita I (LXCD 627). Helsinki: Siboney.
- Nurmio, Tuomari 1990. Tuomari vastoin tahtoaan. Helsinki: Odessa.
- Palmgren, Raoul 1973/48. Suuri linja. Kansallisia tutkielmia Arwidssonista valankumouksellisiin sosialisteihin. Helsinki: Tammi.
- Pennanen, Jarno 1966. 1960-luvun ääni ja vimma. Yleisradion julkaisusarja 28. Helsinki: Yleisradio.
- Pöysti, Lasse 1992. Lainatakki. Helsinki: Otava.
- Riesman, David 1950. The Lonely Crowd. New Haven: Yale University Press.
- Salmenhaara, Erkki 1968. The Beatles – viihdettä vai taidetta. Suomen musiikin vuosikirja 1968, 46-58.
- Salmi, Vexi 1967. Irwin Goodman. Raha ratkaisee. Hämeenlinna: Karisto.
- Salmi, Vexi (1993) Siniset morkkakengät. Juva: WSOY.
- Silmä ja korva. Suomen kotien radio- ja televisioliitto ry:n julkilausuma 30.1. 1967.
- Snellman, Saska (toim.) 2000. Danny. Helsinki: WSOY.
- Tiitta, Herta 1966. Bändi. Porvoo: WSOY.
- Toiviainen, Seppo 1970. Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat – musikologisten osakulttuurien sosiologoista tarkastelua. Acta Universitatis Tampensis ser. A Vol. 39. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Työväenliike kulttuuritehtijänä, toim. Matti Hako 1969. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Waris, Heikki 1966. Suomalaisen yhteiskunnan sosiaalipolitiikka: johdatus sosiaalipolitiikkaan. Helsinki: WSOY. 3p.

#### **IV Painamattomat aikalaislähteet**

- Hartikainen, Helena 1968. Protestilaulun tyylikeinoista. Helsingin yliopisto. Esitelmä professori Matti Kuusen johtamassa kansanrunoustieteen seminaarikokouksessa 29.10.1968.
- Koskelainen, Osmo 1967. Populaarikulttuurista. Painamaton seminaarialustus kirjailija- ja taiteilijayhdistys Kiilan ja Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan järjestämästä seminaarista 4.-5. 3. 1967.
- Saastamoinen, Ilpo & Paakkunainen, Seppo & Järvinen Klaus 1972. Pop/jazz-opiston koulutussuunnitelma.
- Takala, Kalevi 1967. Populaarikulttuuri psykologin näkökulmasta. Painamaton seminaarialustus kirjailija- ja taiteilijayhdistys Kiilan ja Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan järjestämästä seminaarista 4.-5. 3. 1967.
- Toiviainen, Seppo 1968. Kansalaiset ja kulttuuri. Painamaton seminaarialustus kirjailija- ja taiteilijayhdistys Kiilan järjestämästä seminaarista 14.-15. 9. 1968.
- Pöytäkirjamuistio Kiilan 14.-15.9. 1968 järjestämästä seminaarista.

#### **V Lehtiartikkelit**

- Aho, Juhani 1966. Folkin hautajaiset. Iskelmä 9/1966.
- Anki tiesi – tiedätkö sinä, mitä on apartheid politiikka? Suosikki 7/1966.
- Anonyymi 1964. Rondo 4/1964.
- The Beatles. Suosikki 11/1964.
- Chydenius, Kaj 1961. Sarjallisen musiikin aika on jo ohi! Kirkko ja musiikki 7-8/1961.
- Chydenius, Kaj 1964a. Taitelija ja materiaali. Suomen kulttuurirahaston lehti 4/1964.
- Chydenius, Kaj 1964b. Don Giovannin opetus. Kirkko ja Musiikki 12/1964
- Chydenius; Kaj 1964c. Till schlagers försvar. Hufvudstadsbladet 21.5. 1964.
- Chydenius Kaj 1964d. Att älska konsten. Hufvudstadsbladet 8.8. 1964.
- Chydenius, Kaj 1965. Tarvitaanko musiikkia? Rondo 2/1965.
- Chydenius, Kaj 1967a. Jäähväsiet esteettiselle musiikille. Rytmi 1/1967.
- Chydenius, Kaj 1967b. Poliittiset bopparit. Rytmi 2/1967.
- Chydenius, Kaj 1976. Chydenius Chydeniuksesta. Uusi laulu 4/1974.
- Discover 1964. Suomalainen iskelmä valloittaa maailmaa. Iskelmä 8/1964.
- Donner, Philip 1974. Kansanmusiikin vai -perinteen professori. Helsingin Sanomat 7.10. 1974.
- Enlund, Einar 1955. Suomalaisen säveltäjän myytti. Ylioppilaslehti 15.4. 1955.
- Gronow, Pekka 1964. Eräitä poliittisia piirteitä suomalaisessa iskelmämusiikissa. Aikalainen 8/1964.
- Gronow, Pekka 1965a. Musiikkisosiologia ja musiikkipolitiikka. Sosiologia 1/1965.

- Gronow, Pekka 1965b. Muuttuvat iskelmätekstit. *Sosiologia* 4/1964.
- Gronow, Pekka 1966b. Kieli ja kommunikaatio. *Uusi Suomi* 28.12. 1966.
- Gronow, Pekka 1967. Setelit Verdille. *Rytmi* 1/1967.
- Gronow, Pekka 1971. Kansanmusiikin tulevaisuus. *Helsingin Sanomat* 8.8. 1971.
- Hankiranta, Raimo 1964. Musiikki ja yhteiskunta. *Suomen sosiaalidemokraatti* 8.3. 1964.
- Hannula, Risto 1966a. Haarakka, viihde ja kukat. *Uusi Suomi* 29.3. 1966.
- Hannula, Risto 1966b. I-Haa pitää ohdakkeista. *Uusi Suomi* 3.4. 1966.
- Hector 1966a. Miksi olen folk-laulaja. *Iskelmä* 3/1966.
- Hector 1966b. Päivin pappi on pappi. *Iskelmä* 4/1966.
- Heikinheimo 1961. 1950-luvun musiikillisen kehityksen pääpiirteitä. Onko taiteellinen luomistyö vaihdettu ”kahdenkertaiseen kirjanpitoon”. *Kirkko ja musiikki* 6/1961.
- Helismaa, Reino 1964. Repe ei ymmärrä ylenkatseellista ynseyttä. *Iskelmä* 10/1964.
- Helismaa, Reino 1965. Repe ei ymmärrä suvaitsemattomuutta. *Iskelmä* 1/1965.
- Hirviseppä, Reino 1966. Folk on muotia. *Uusi maailma* 2/1966.
- Holm, 1964. Lillian spelar bara inhemskt. *Hufvudstadsbladet* 8.3. 1964.
- Hämäläinen, Jyrki ja Kaskisuo, Olavi 1965. Sukupolvi m/65. *Suosikki* 11/1965.
- Into, Markku 1969. Go, Che, go – johdatus rockiin. *Nuori voima* 3/1969.
- Irwin Goodmanin comeback. *Suosikki* 3/1967.
- Iskelmätekstit tutkimusmateriaaliksi. *Pieni musiikkilehti* 3-4/1964.
- J.K 1965. Radioteatteri: nuoret vihaavat kansalaiset. *Aamulehti* 26.10. 1965.
- Jazz och schlager – bruksvara. *Hufvudstadsbladet* 13.5. 1964.
- Jussila, Hellevi 1966. Irwin Goodman on N:o 1!. *Suosikki* 1/1966.
- K-cl-K 1964. *Iskelmä* – melodian tärvelyäkö. *Satakunnan kansa* 13.8. 1964.
- Kallinen, Timo 1970. Mikä laulaen tulee? *Terä* 2/1970.
- Kokkonen, Joonas 1965a. Taiteen tekijät ja sen vastaanottajat. *Rondo* 1/1965.
- Kokkonen, Joonas 1965b. Oikea arvon mitta on elämyksen laatu. *Suomen sosiaalidemokraatti* 26.1. 1965.
- Koponen, Mattijuhani 1967. Mesomusiikkia, mediumistinen antihappening. *Terä* 4/1967.
- Koski, Markku 1968. Mona lisa ja highway blues. *Parnasso* 7/1968.
- Koski, Markku 1970. Verta, hikeä ja kyynelitä. *Parnasso* 3/1970.
- Kuusisto, Taneli 1964. Jazz ja Sibelius-Akatemia. *Rondo* 4/1964.
- Lehtinen, Lasse 1968. Kielletyt laulut. *Seura* 13.3. 1968.
- Lindsten, Leo 1965. Pop – harkittua taidetta. *Terä* 10/1965.
- Linnilä, Kai 1968. Ohjelmia ja toimintaa. *Nuori voima* 3-4/1964.

Luotonen, Seppo 1967. Musiikkipoliitiikan poliisit. Rytmi 4/196.  
 Lysmä, Isto 1965. (Otsikoimaton puheenvuoro). Suosikki 12/1965.  
 Miettinen, Martti 1964. Emme pääse iskelmistä. Rondo 4/1964.  
 Mieliä lausunut Bob Dylan : 14-vuotiaat tytöt ovat aidoimpia protestojia.  
 Suosikki 9/1966.  
 Mikkola 1969. Kulttuuriradikalismi – porvariston luokaton lakeija. Terä 1/1969.  
 Moilanen, Aimo 1964. Iskelmäkö aina alennusmyynnissä. Rondo 4/1964.  
 Molander, Pirkko 1966. Folk-Fredi. Terä 2/1966.  
 Moore, Roger 1965. Donovan, Dylan. Suosikki 7/1966.  
 Musiikin hälytys – hälytys musiikkikulttuurimme kestävämmän tilanteen johdosta. Ylioppilaslehti 15.4. 1955.  
 Mäkelä, Klaus 1964. Miksi juuri Beatlet. Sosiologia 4/1964.  
 Nordgren, Pehr Henrik 1966. Fungerar musiken överhuvudtaget. Hufvudstadsbladet 3.3. 1966.  
 Nordenstreng, Kaarle 1966. Iskelmätekstien suunta. Sosiologia 1/1966.  
 Nummi, Seppo 1966a. Musiikin protestilista. Uusi Suomi 27.2. 1966.  
 Nummi, Seppo 1966b. Ajojahti jatkuu. Uusi Suomi 2.3. 1966.  
 Nummi, Seppo 1966c. Protestilistan lopuksi. 5.3. 1966.  
 Nummi Seppo 1966d. Massakulttuuri ja henkinen hammasmäti. Uusi Suomi 19.12. 1966.  
 Nummi, Seppo 1966e. Pekka Gronowin uskonpuute. Uusi Suomi 31.12. 1966  
 Numminen, Mauri Antero 1966a. Iskelmän paheellinen sielu. Suosikki 5/1966.  
 Numminen, Mauri Antero 1966b. Mitä Suomessa saa laulaa? Suosikki 9/1966.  
 Numminen, Mauri Antero 1967. Kannattako tangoa vihata. Suosikki 5/1967.  
 Numminen, Mauri Antero 1968. Suomi on pop-musiikin kehitysmaa. Suosikki 3/1968.  
 Nuorison musiikkijärjestö perustettu maahamme. Helsingin Sanomat 27.11. 1957.  
 Oramo, Ilkka 1966. Ilmaista, herättää, olla. Uusi Suomi 5.3. 1966.  
 Poijärvi, Matti 1969. Tampereen jazzpäivät. Rytmi 5-6/1969/.  
 Pälli, Erkki 1966. Mietelmiä managereista. Iskelmä 8/1966.  
 Rabe, Folke 1964. The Beatles harrastavat myös – musiikkia. Rondo 5/1964.  
 Rand, Max 1964. Happeningiä Ateneumissa. Helsingin Sanomat 5.4. 1964.  
 Rand, Max 1969. James Bond ja Carter Brown sosialismin rakentajina. Kansan Uutiset 27.7. 1969.  
 Rautio, Matti 1955. Koulumusiikin uudistus – uuden musiikkikulttuurin avain. Ylioppilaslehti 15.5. 1955.  
 Ringbom, Nils-Erik. Små konstdrömmare har ingen talan. Hufvudstadsbladet 10.5.1964.  
 Rosvall, Matti K. 1965. Muurinmurtajat. Iskelmä 10/1965.

Rydman, Kari 1960. Sairas musiikkimme III. Ylioppilaslehti 6.5. 1960.

Rydman, Kari 1964a. Kevyen musiikin ylistys. Aikalainen 1/1964.

Rydman, Kari 1964b. Pääkirjoitus Rondon teemanumeroon ”Anonyymi musiikki”. Rondo 4/1964.

Rydman, Kari 1966a. Musiklärare tvungna godkänna the Beatles. Hufvuds-tadsbladet 4.1.1966.

Rydman, Kari 1966b. Nuorison hyvät suosikit. Rondo 1/1966.

Rydman, Kari 1967. Palestrina, pop & tulevaisuus. Rytmi 2/1967.

Räikkönen, Keijo 1966. Helsinki folk-festival. Iskelmä 6/1966.

Salmenhaara 1961. Anton Webernin tyylillisestä kehityksestä. Kirkko ja Musiikki 6-7/1961.

Salmenhaara, Erkki 1966. Lapualaisoopperan musiikista. Helsingin Sanomat 23.3. 1966.

Salmi, Veikko 1967. Ensi kesän kiertueet. Hymy 4/1967.

Salminen, Timo 1970. Kansan Uutiset 13.7. 1970.

Saunio, Ilpo 1962a. John Cagen estetiikasta V. Kirkko ja Musiikki 8/1962.

Saunio Ilpo 1962b. John Cage – musiikin yksinäinen kokeilija. Uusi Suomi 2.12. 1962.

Saunio, Ilpo 1965. Anki verkossa eli 42 tapaa turmella mona lisan hymy. Terä 9/1966.

Saunio 1966a. Mörkökulttuurin matalapaine. Uusi Suomi 4.4. 1966.

Saunio 1966b. Lapualaisooppera. Terä 9/1966.

Saunio, Ilpo 1967. Piiri pieni pyörii...Kansan Uutiset 30.7. 1967.

Saunio, Ilpo 1968a. Populaarimusiikki on hätkähdyttävää. Terä 23.1.1968.

Saunio, Ilpo 1968b. Erinomainen underground, eriskummallinen Mr. Maller. Kansan Uutiset 7.6. 1968.

Saunio, Ilpo 1969a. Populaarikulttuuri, kulttuuriperinne ja marxilaisuus. Kansan Uutiset 23.7. 1970.

Saunio, Ilpo 1969b. Vastaus Carter Brownin epäilijöille. Kansan Uutiset 24.8. 1969.

Saunio, Ilpo 1970. Pikkalaulut ja muutkin jenkat. Kansan Uutiset 5.3. 1970.

Saunio, Ilpo 1971. ”On marssittava lailla ukkosen”. Demokraattisen nuorison kisällilaulut levyllä. Kansan uutiset 18.7. 1971.

Seppälä Tytti 1965. Tämän maan todellisuus on tarua ihmeellisempi. Helsingin Sanomat 23.10. 1965.

Sjöholm, Regina 1966. En suhtaudu elämään negatiivisesti. Suosikki 1/1966.

Suomen jazzliitto, protestoimme. Rytmi 5-6/1969.

Suosikkisi kuva elää! Suosikki 2/1964.

Susiluoto, Ahti 1966. Muksujen Lipponen. Terä 15/1966.

Suutarit vaihtoivat lestejä. Suosikki 4/1962.

Suutele kuvaa! Suosikki 6/1964.  
 Tanssi on nyt Hootenanny! Iskelmä 2/1964.  
 Tippasensuuri tappoi...Suosikki 11/1966.  
 Toiviainen, Seppo 1969. Lauseita sosiologiasta. Sosiologia 2/1969.  
 Vad säger tonsättarna om schlager och jazz. Hufvudstadsbladet 10.5. 1964.  
 Valkama, Sisko 1966. Rovionpolttajain rooli. Kotimaa 4.1. 1966.  
 Veijalainen, Markku 1965. Irwin ja hänen ihanteensa. Iskelmä 11/1965.  
 Veijalainen, Markku 1966. Näin syntyi Irwinismi. Iskelmä 2/1966.  
 Vuorio Hannu 1970. Pop-, eliitti- ja luokkakulttuurista. Kansan Uutiset 10.8. 1969.

#### **VI Haastattelut**

Aarnio, Pekka 2000. Helsingissä 15.9. 1999, KPL Y 11051.  
 Broon, Seppo 2000. Nauhoittamaton puhelinhaastattelu 8.12. 2000.  
 Donner, Otto 1995. Tammisaarella 19.5. 1995, KPL Y 10074 ja 11075.  
 Donner, Philip 2000. Nauhoittamaton puhelinhaastattelu 12.9. 2000.  
 Chydenius Kaj 1992. Helsingissä 13.5.1992, KPL Y 10145 ja 10146.  
 Gronow, Pekka 1992. Helsingissä 19.5. 1992, KPL Y 10148.  
 Halkola, Kristiina 2000. Helsingissä 18.4. 2000. KPL Y 11076.  
 Harma, Heikki 2001. Nauhoittamaton puhelinhaastattelu 18.2.2001.  
 Joutsenniemi, Juhani 1999. Helsingissä, 13.6. 1999, KPL Y 11050.  
 Korhonen, Kaisa 2000. Helsingissä 14.4. 2000, KPL Y 11055 ja 11056.  
 Koskiala, Matti 1999. Helsingissä 14.12. 1999, KPL Y 11052.  
 Launis, Antero 2000. Nauhoittamaton puhelinhaastattelu 14.3. 2000.  
 Lintuniemi, Raimo 1991. Nauhoittamaton puhelinhaastattelu 21.11. 1991.  
 Lindqvist, Anki 2000. Helsingissä 14.3. 2000, KPL Y 11053 ja 11054.  
 Lipponen, Tapio 2000. Nauhoittamaton haastattelu 18.5. 2000.  
 Numminen, Mauri Antero 2000. Tampereella 14.6. 2000, KPL Y 11058 ja 11059.  
 Oksanen, Aulikki 2000. Helsingissä 16.6. 2000, KPL Y 11060 ja 11061.  
 Salmi, Veikko 2000. Helsingissä 9.5. 2000, KPL Y 11057.

#### **VII Henkilökohtaiset tiedonannot**

Nuotio, Vesa 2000. Sähköpostiviesti tekijälle 28.6. 2000.  
 Scott, Derek 2000. Sähköpostiviesti tekijälle 5.6. ja 20.6. 2000.

#### **VIII Radio- ja tv-ohjelmat**

Balladi 1965. TV 2.  
 Svedberg, Lars & Chydenius, Kaj 1964. Dadaismen. 14.12.1964. Yleisradio/  
 radioarkisto (ARK-4093). Yleisradio: Radioarkisto.

Söderma, Tom & Norling, Pontus 1963. Säg oss uppriktigt (Avantgardistisk nutidsmusik). 28.2. 1963. Yleisradio: Radioarkisto.

#### **IX Nuottikokoelmat**

Bob Dylan. 1974. New York: Warner Bros. Inc.

Chydenius, Kaj: Sinua, sinua rakastan. 1995. Helsinki: Warner/Chappell Music.

Chydenius, Kaj: Kenen joukoissa seisot – 10 poliittista laulua. 1996. Helsinki: Warner/Chappell Music.

Hyvin menee kuitenkin ja muita 60-luvun hittejä. 1990. Helsinki: Fazer.

Irwinin parhaat. 1994. Helsinki: Fazer.

Jobim, Antonio Carlos: Anthology. 1994. Milwaukee: Hal Leonard.

Songs of Bertolt Brecht and Hans Eisler. 1967. Ed. By Eric Bentley. New York: Oak Publication.

#### **X Tutkimuskirjallisuus**

Adorno, Theodor W. 1938/1978. On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening teoksessa Andrew Arato ja Eike Gebhart (toim.) The Essential Frankfurt School Reader. New York: Urizon books, 270–299.

Adorno, Theodor W. 1941/1990. On Popular Music. Teoksessa Simon Frith ja Andrew Goodwin (toim.) On record. Rock, Pop and Written Word. London and New York: Routledge, 301–314.

Alapuro, Risto 1997. Suomen älymystö Venäjän varjossa. Helsinki: Tammi.

Alapuro, Risto 2000. Kolme esimerkkiä vakuuttavuudesta sosiologiassa. Teoksessa Maaria Linko, Tuija Saresma ja Erkki Vainikkala (toim.) Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämänkerrallisuudesta. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65, 71–77.

Alasuutari, Pertti 1997. Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994. Tampere: Vastapaino.

Alloway, Lawrence 1966. Teoksessa Lippard Lucy R. Pop art. New York: Praeger.

Anttonen, Marjut 1984. Suomalaisiirtolaisten akkulturoituminen Pohjois-Norjassa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Etnologian laitos. Tutkimuksia 18.

Arminen, Ilkka 1989. Juhannustansseista jumalan teatteriin. Suomalainen julkisuus ja kulttuurisodat. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

Bagh, Peter ja Hakasalo, Ilpo 1986. Iskelmän kultainen kirja. Helsinki: Otava.

Barthes, Roland 1973/1993. Tekstin hurma. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland 1977/1990. The Grain of the Voice. Teoksessa Simon Frith ja Andrew Goodwin (toim.) On record. Rock, Pop, and the Written Word. London and New York: Routledge, 293–300.



- Bennett, Tony, Frith, Simon, Grossberg, Lawrence ja Shepherd, John 1993 (toim.) 1993. *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London and New York: Routledge.
- Bennett, Tony 1987. *Texts in History*. Teoksessa Attridge, Derek, Bennington, Geoff ja Young Robert (toim.) *Post-structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bjorkvold, Jon-Roar 1984. *Komponist og samfunn. Et studium i Hans Eisers musikk i lys av liv og skrifter, Schönberg og Brecht*. S. Hammerstad: Solum Folag A/S.
- Born, Georgina 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Boyes, Georgina 1993. *The Imagined Village. Culture, Ideology and the English Folk Revival*. Manchester: Manchester University Press.
- Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu ja Salo, Markku (1998). *Jee jee jee – suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Burke, Peter 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith.
- Cantwell, Robert 1993. *When We Were Good: Class and Culture in the Folk Revival*. Teoksessa Neil V. Rosenberg (toim.) *Transforming tradition. Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 35-60.
- Chambers, Iain 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. New York: Martin's Press.
- Chester, Andrew 1970/90. *Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band*. Teoksessa Simon, Frith ja Andrew, Goodwin (toim.) *On record. Rock, Pop and the Written Word*. London and New York: Routledge, 315-319.
- Dibben, Nicola 1999. *Representation of Femininity in Popular Music*. *Popular music* 3/vol. 18, 331-355.
- Dyer Richard, 1973/1993. *Entertainment and Utopia*. Teoksessa Simon Dyring (toim.) *Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, 271-283.
- Elovirta, Arja 1996. *Happening kuan ja kehon taiteena*. Teoksessa Moniäänen 60-luku. Helsinki: Teatterimuseo, 116-130.
- Enwald, Liisa 1999. *Naiskirjallisuus*. Teoksessa Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuuden historia 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 199-211.

- Erämettä, Harri 1994. Joukkoviestimien käyttö. Teoksessa Kaarle Nordenstren ja Osmo A. Wiio (toim.) Joukkoviestintä Suomessa. Porvoo: WSOY.
- Eyerman, Ron ja Jamison, Andrew 1998. Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Fiske, John 1989. Reading the Popular. Boston: Unwin Hyman.
- Frith, Simon 1985/1990. Afterthoughts. Teoksessa Simon Frith ja Andrew Goodwin (toim.) On Record. Rock, Pop, and Written Word. London and New York: Routledge, 419–424.
- Frith, Simon 1993. Popular music and Local State. Teoksessa Bennett, Tony, Frith, Simon, Grossberg, Lawrence ja Shepherd, John 1993 (toim.) 1993. Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions. London and New York: Routledge, 14–24.
- Frith, Simon 1996. Performing Rites. On the Value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, Simon & Horne, Howard 1987. Art into Pop. London: Methuen.
- Fornäs, Johan 1979. Musikkörelsen en motoffentlighet? Göteborg: Rödä Boklaget AB.
- Fornäs, Johan 1998. Kulttuuriteoria. Suom. Lehtonen et al. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel 1971/98. Nietzsche, genealogia, historia. Suom. Jussi Vähämäki. Teoksessa Foucault/Nietzsche. Helsinki: Tutkijaliitto, 63–107.
- Foucault, Michel 1972. The Archeology of Knowledge. London: Routledge.
- Ganez, Hillevi 1997. Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt. Diss. Stockholm. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag.
- Gillett, Charlie 1983. The Sound of the City. London: Souvenir Press.
- Gronow, Pekka 1990. Kielletyt levyt. Teoksessa Kai Ekholm (toim.) Kielletyt. Orivesi: Things to come, 234–244.
- Grossberg, Lawrence 1995. Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa. Suomentaneet ja toimittaneet Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Grossberg, Lawrence 2000. Pettyneen populaarimusiikin tutkijan mietteitä. Teoksessa Maaria Linko, Tuija Saresma ja Erkki Vainikkala (toim.) Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämänkerrallisuudesta. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65, 95–135.
- Haikara, Kalevi 1992. Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto. Jyväskylä: Gummerus.

- Hako, Pekka 1981. Murrosajan kansanlaulut. Teoksessa Anneli Asplund ja Matti Hako (toim.) *Kansanmusiikki*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 207–220.
- Hall, Stuart 1992. Kulttuurin ja politiikan murroksia. Tampere: Vastapaino
- Heikkinen, Sakari 1996. Kulttuuri, kansa ja rillumarei. Teoksessa Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura, 311–329.
- Heiniö, Mikko 1984. Innovaation ja tradition idea. Näkökulmia aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Heiniö, Mikko 1986. 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki* 1986/3–4.
- Heiniö, Mikko 1988. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 1988/1–2.
- Heiniö, Mikko 1995. Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1994. Porvoo: WSOY.
- Heinonen, Yrjö 1995. Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulun- ja äänitysprosessiin. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in the Arts.
- Heinonen, Yrjö 1998. Michelle, ma belle – Songwriting as Coping with inner Conflict. Teoksessa Yrjö Heinonen, Tuomas Eerola, Jouni Koskimäki, Terhi Nurmesjärvi & John Richardson (toim.) *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording, and Style Change*. Jyväskylä: Department of Music, Research Reports 19, 147–159.
- Herdon, Marcia 1974. Analysis. Herding of Sacred Cows? *Ethnomusicology* 18/ 2, 219–262.
- Herskovits, Melville J. 1938. *Acculturation: The Study of Cultural Contact*. New York.
- Hietala, Veijo 1992. Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hirn, Sven 1997. Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäistymme. Jyväskylä: Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 44.
- Hobsbawn, Eric 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hurri, Merja 1993. Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksessa 1945–80. *Acta Universitatis Tamperensis ser, A, vol 389*. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Huyssen, Andreas 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan.
- Hyvärinen, Matti 1994. *Viimeiset taistot*. Tampere: Vastapaino.
- Jackson, Bruce 1993. *The Folksong Revival*. Teoksessa Neil V. Rosenberg (toim.) *Transforming tradition. Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 73–83.
- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.
- Jalkanen Pekka 1992. Pohjolan yössä. Suomalaisen kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténistä Liisa Akimofiin. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela Vesa 1995. Populaarimusiikki ja historia. *Musiikki* 1/1995, 13–28.
- Jalkanen, Pekka 1999. Kaj Chydeniuksen tyyli: arkipäivän ja ylevän liitto. Oheisteksti levyyn. Love Records LXCD 623. Siboney.
- Johnson, Bruce 1999. *The Inaudible Music. Jazz, Gender and Astralian Modernity*. Sydney: Currency.
- Jokinen Arja, Juhila Kirsi & Suoninen Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Järviluoma, Helmi 1990. Kansanmusiikkiliikkeen elementit katosta lattiaan. *Tiede ja Edistys* 1/1990, 55–59.
- Järviluoma, Helmi ja Mäki-Kulmala, Airi 1992. *Folk Music and Political Song Movements in Finland: Remarks on "Symbolic Homecoming"*. Teoksessa Hennion Antoine (toim.) *Music, History, Democracy*, vol 3. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 691–705.
- Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööri-muusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 555. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Järviluoma, Helmi 2001. *Kansanmusiikki oppituolille: rajankäyntityön lähihistoriaa*. *Musiikki* 2/2001 (painossa).
- Järvelä, Jukka 1997. *Homma kävi. Erään kaupungin pophistoria*. Hämeenlinna: Karisto.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kallioniemi, Kari 1990. *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki: KSL.
- Kallioniemi, Kari 1995. *Porvarillisen populaarikulttuurin aikakausi*. Teoksessa Kari Kallioniemi ja Hannu Salmi: *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 31–56.

- Kartomi Margaret J. 1981. The Process and Results of Musical Culture Contacts: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology* XXV/ May 1981, No. 2, 227–249.
- Karvonen, Erkki 1997. Imagologia. Imagon teorioiden esittelyä, analyysiä ja kritiikkiä. *Acta Universitatis Tamperensis* 554. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kastari, Pirkko-Liisa 2001. Mao, missä sä oot. Kiinan kulttuurivallankumous Suomen 1960-luvun keskustelussa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Keil, Charles 1994a. Motion and Feeling through Music. Teoksessa Charles Keil ja Steven Feld (toim.) *Music Grooves*. Chicago: Chicago Press, 53–76.
- Keil, Charles 1994b. Participatory Discrepancies and Power of Music. Teoksessa Charles Keil ja Steven Feld (toim.) *Music Grooves*. Chicago: Chicago Press, 96–108.
- Kingman, Daniel 1979. *American Music. A Panorama*. New York: Schirmer Books.
- Koivusalo, Eija 1994. Tangon musiikillisia vaihteita Suomessa 1929–1961. *Musiikin Suunta* 3/1994, 27–40.
- Kolbe, Laura 1996. Eliitti, traditio, murros: Helsingin yliopiston ylioppilaskunta 1960–1990. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1911. Musiikin teorian oppijakso 1-2. Porvoo: WSOY.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice 1800–1900*. Berkley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkley: University of California Press.
- Kristeva, Julia 1974/1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia 1983/1993. Puhuva subjekti. *Tekstejä* 1967–1993. Suom. Pia Sivenius et. al. Helsinki: Gaudeamus.
- Kunnas, 1981. Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959. *Pieksämäki: Suomalaisen kirjallisuuden seura*.
- Kurkela, Vesa 1986. Tanhuten valistukseen. *Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 5.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri*. Jyväskylä: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3.
- Kurkela, Vesa 1991. *Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet*. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus – metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus, 86–101.

- Kurkela, Vesa 2000. Ilpo Saunio ja suomalainen etnomusikologia. Teoksessa Jarkko Niemi (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 12*. Saarijärvi: Suomen etnomusikologinen seura, 7–21.
- Laade, Wolfgang 1971. *Neue Musik in Africa, Asien and Ozeanien*. Heidelberg.
- Laclau, Ernesto ja Chantal Mouffe 1985. *Hegemony and Socialist Theory. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Laiho, Timo 1992. Suomen musiikkinuorison ”lastenkamarikonsertit ja niihin liittynyt lehdistöpolemiikki 1962–64. *Synkooppi* 11/1982.
- Laitinen, Heikki 1986. Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansakuvan syntyvaiheita ja seurauksia. *Musiikin Suunta* 3/1996/3, 39–46.
- Laitinen, Heikki 1991. Oma perinne vieraana kulttuurina. 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. Teoksessa Pirkko Moisala (toim.) *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus, 59–85.
- Lassila, 1990. Mitä Suomi soittaa: hittilistat 1954–87. Jyväskylä: Jyväskylän nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20.
- Lederman, Anne 1993. ”Barrett’s Privateers: Performance and Participation in the Folk Revival. Teoksessa Neil V. Rosenberg (toim.) *Transforming tradition. Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 160–175.
- Leeuwen, Theo van 1999. *Speech, Music, Sound*. Basingstoke: Macmillian.
- Lehtonen, Mikko 1986/1998. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1999. Ei kenenkään maalla – teesejä intermediaalisuudesta. *Tiedotustutkimus* 2/1999, 4–21.
- Lehtonen, Kimmo & Niemelä Merja 1997. Kielikuvista mielikuviin. Musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisusarja A: 177. Turku: Turun yliopisto.
- Leisiö, Timo 1987. Riimillisen kansanlaulun metriset systeemit. Aiheen alustavaa hahmottelua. Teoksessa Vesa Kurkela ja Erkki Pekkila (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 1986*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 33–65.
- Leisiö, Timo 2000. Om tonalitetens ursprung och ”finskheten” I Sibelius musik. Teoksessa Hundra vägar har min tanke. *Festskrift till Fabian Dahlström*. Helsinki: WSOY, 29–60.
- Lepistö, Vappu 1991. Kuvataiteilija kuvataidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Leppänen, Taru 2000. Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja.
- Levikkitiesä 1965. Helsinki: Levikintarkastus Oy, 47–53.
- Levikkitiesä 1968. Helsinki: Levikintarkastus Oy, 57–67.
- Lilliestam, Lars 1980. Schlagerens mystik. En analys av musiken i den svenska eurovisions-schlaerruttagningen 1980. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs Universitet.
- Lilliestam, Lars 1988. Musikalisk ackulturation – från blues till rock. En studie kring låten Hound Dog. Göteborg: Skrifter från musikvetenskapliga institutionen i Göteborg: 20.
- Lilliestam, Lars 1996. The Sound of Swedish Rock. Teoksessa Tarja Hautamäki & Tarja Rautiainen (toim.) *Popular Music Studies in Seven Acts. Conference Proceedings of the Fourth Annual Conference of the Finnish Society for Ethnomusicology*. Tampere: Department of Folk Tradition & Institute of Rhythm Music, 23–54.
- Lilliestam, Lars 1998. Svensk rock. Musik, lyrik, historik. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lomax, Alan 1968/1971. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, N.J.: Transaction Books.
- Marcuse, Herbert 1969/1971. *Ihmisen vapautuksesta*. Helsinki: Weilin & Göös.
- Mehtonen, Lauri ja Sironen Esa 1991. Frankfurttin koulu. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen (toim.) *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologisten teorian Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 41–65.
- Merriam, Alan 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merriam, Alan 1975. Ethnomusicology today. *Current Musicology* 30.
- Merwe van der, Peter 1989/92. *Origins of Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard 1995. Authorship, Gender and the Construction of Meaning in the Eurythmics' Recordings. *Cultural Studies* Vol 9/3, 465–485.
- Middleton, Richard 1996. Who May Speak? From a Politics of Popular Music to a Popular Politics of Music. Teoksessa Tarja Hautamäki & Tarja Rautiainen (toim.) *Popular Music Studies in Seven Acts. Conference Proceedings of the Fourth Annual Conference of the Finnish Society for Ethnomusicology*.

- logy. Tampere: Department of Folk Tradition & Institute of Rhythm Music 8–22.
- Middleton, Richard 2000. Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other. Teoksessa Georgina Born ja David Hesmondhalg (toim.) *Western Music and Its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. London: University of California Press, 59–85.
- Modinos, Tuija 1994. Nainen populaarikulttuurissa. Madonna ja The Immaculate Collection. Jyväskylä: Jyväskylän nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 42.
- Moisala, Pirkko 1991 Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa Pirkko Moisala (toim.) *Kansanmusiikin tutkimus – metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus, 105–137.
- Moore, Allan 1992. Patterns of Harmony. *Popular Music Volume 11/1*, 73–107.
- Morgan, Robert P. 1991. *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. Yale University: W.W Norton & Company.
- Mouffe, Chantal 1979. *Gramsci and Marxist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Muikku, Jari 2001. Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990. Helsinki: Gaudeamus.
- Murdock, Peter 1956. *Culture and Society*. Pittsburgh.
- Negt, Oskar ja & Kluge, Alexander 1972/93. *The Public Sphere and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Niemi, Juhani 1999. Kirjallisuus ja sukupolvikapina. Teoksessa Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuuden historia 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 158–186.
- Niiniluoto, Maarit 1994. On elon retki näin eli miten viihteestä tuli sodan voittaja. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nyberg, Hannu 1982. *Rockista rautalankaan*. Helsinki: Otava.
- Oesch, Pekka 1989. Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 8.
- Paastela, Jukka 1994. Uusvasemmisto ja SKP. Ehdotus tutkimusongelman hahmottamiseksi. Artikkelikokoelmassa 60-luku. Aineistoa 20.3 1993 ja 17.4. 1993 pidetyistä seminaareista. Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto, 51–54.
- Paavolainen, Pentti 1992. Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.



- Padilla, Alfonso 1995. *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Pantti, Mervi 1998. *Kaikki muuttuu...: elokuvakulttuuri jälleenrakentamisen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylä: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Potter, John 1998. *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pekkilä, Erkki 1988. *Musiikki tekstinä*. Jyväskylä: Suomen Musiikkitieteellinen seura.
- Peltonen, Matti (toim.) 1996. *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Pesola, Sakari 1996. *Tanssikiellosta lavatansseihin*. Teoksessa Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura, 105–126.
- Pohjola, Riitta 1986. *Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka*. Teoksessa Marja-Lee-na Palmgren (toim.) *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Helsinki: WSOY, 387–449.
- Ramsten, Märta 1992. *Återklang. Svensk folkmusik I förändring 1950–1980*. Göteborg: Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen Göteborgs universitet, nr. 27.
- Rautiainen, Tarja 1995. *Säveltäjän perimmäinen tehtävä ei liene järkyttää. Lähtökohtia 1960-luvun alun musiikkiradikalismien tarkasteluun*. Teoksessa Pirkko Moisala (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 1995*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 129–157.
- Redfield, Robert & Linton Ralph & Herskovits, Melville 1936: *Memorandum for the Study of Acculturation*. *American Anthropologist* 38.
- Reily, Suzel Ana 1996. *Tom Jobim an the Bossa Nova Era*. *Popular Music Volume* 15/1, 1–16.
- Rentola, Kimmo 1994. *Keväällä 1968. Artikkelikokoelmassa 60-luku. Aineistoa 20.3 1993 ja 17.4. 1993 pidetyistä seminaareista*. Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto, 8–21.
- Reponen, Pertti 1987. *Suomalaisen folkin synty*. Julkaisussa Ilpo Saunio (toim.) *Kansanmusiikista populaarimusiikiksi. Aineistoa kansanmusiikin teemavuoden seminaarista 14.–15.2. 1987*. Helsinki: Kansanmusiikin keskusliitto, 31–38.
- Richardson, John 1995. *Refractions of Masculinity: Ambivalence and Androgyny in Philip Glass's Opera 'Akhnaten' and Selected Recent Works*. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in the Arts 49.
- Richardson, John 1996. *Vieraannuttamisefektejä ja arkeologisia strategioita Suzanne Vegan lauluissa Tom's Dinner ja Luka*, 450-468. *Musiikki* 1996/4.

- Roberts, John Storm 1979. *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford: Oxford University Press.
- Rosenberg, Neil V. (toim.) 1993. *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Rosenberg, Neil V. 1993. Introduction. Teoksessa Neil V. Rosenberg (toim.) *Transforming tradition. Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1–25.
- Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkakäsitysten muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Vammala: Kustannus Oy Taide.
- Rutten, Paul 1993. *Popular Music Policy: A Contested area – the Dutch Experience*. Teoksessa Bennett, Tony, Frith, Simon, Grossberg, Lawrence ja Shepherd, John 1993 (toim.) 1993. *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London and New York: Routledge.
- Said, Edward 1978/95. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. Penguin Books.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907-1958. Suomen musiikin historia 3*. Porvoo: WSOY.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja C 100.
- Saunio, Ilpo 1986. *Lähtökohtia 1970-luvun laululiikkeen tutkimukseen*. Teoksessa Ilpo Saunio (toim.) *Äänetön pauhu. Hahmotelmia 70-luvun poliittisesta laululiikkeestä*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 6.
- Sevänen, Erkki 1991. Metodologiset jälkisanat. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma, Risto Turunen (toim.) *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 294-303.
- Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologisten mallit*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Shepherd, John 1994. *Music, culture and interdisciplinarity: reflections on relationships*. *Popular Music*. Vol 13/2, 127–141.
- Shiach, Morag 1989. *Discourse on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*. Cambridge: Polity Press.
- Shuker, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. London and New York: Routledge.
- Siisiäinen, Martti 1990. *Suomalainen protesti ja yhdistykset. Tutkimuksia yhdistyslaitoksen kehityksen ja protestijaksojen suhteesta suurlakosta 1990-luvulle*. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

- Skog, Inge 1991. Ethnomusicology and Historical Method. Teoksessa Ann Buckley, Karl-Olof Edström, Paul Nixon (toim.) *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, 5–37.
- Shepherd, John & Wicke, Peter 1997. *Music and Cultural Theory*. Cornwall: Polity Press.
- Stallybrass, Peter & White, Alan 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Stekert, Ellen J. 1993. Cents and Nonsense in the Urban Folksong Movement: 1930–66. Teoksessa Neil V. Rosenberg (toim.) *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 84–106.
- Suomela, Kalevi 1994. Uusvasemmisto ja SKP. Artikkelikokoelmassa 60-luku. Aineistoa 20.3 1993 ja 17.4. 1993 pidetyistä seminaareista. Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto, 55–59.
- Suutari, Pekka 1994. Mikrotason analyysi tangon kehityksestä. *Musiikkitiede* 2: 43–66.
- Suutari, Pekka 2000. Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisten identiteetin rakentajana. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 7.
- Sänkiaho, Risto 1970. Mitä tapahtui ja miksi. Teoksessa Eero Silvasti (toim.) *Shokkivaalit 15.–16.3.1970. Taustaa, toiveita, tulkintaa*. Hämeenlinna: Karisto.
- Söderholm, Stig 1999. Underground, kirjallisuus, populaarikulttuuri. Teoksessa Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuuden historia 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 244–251.
- Tagg, Philip 1979. Kojak – 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Tagg, Philip 1997. The Göteborg Connection. Lessons in the history and politics of popular music education and research. *Popular Music*, vol. 3, 219–242.
- Tagg, Philp 1998. Music and Cultural Theory by John Shepherd and Peter Wicke. *Popular Music*, vol 17, 331–48.
- Talja, Sanna 1998. *Musiikki, kulttuuri, kirjasto. Diskurssien analyysi*. Tampere: TAJU.
- Tarasti, Eero 1989. Chopinin g-molli balladin narratiivinen kielioppi. *Musiikkitiede* 2/1989, 4–48.
- Tarasti, Eero 1996. Merkit tekoina ja tapahtumina: tutkimus musiikillisista tiluista. *Musiikki* 4/1996, 427–449.

- Tarasti, Eero 1990. Minimalismin estetiikka. Teoksessa Eero Tarasti: Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmästä. Helsinki: Gaudeamus, 272–287.
- Tarkka, Pekka 1996. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Tuominen, Marja 1990. Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia. Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa. Helsinki: Otava.
- Turunen, Risto 1995. Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalisesta asemasta. Teoksessa Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.) Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Saarijärvi: Joensuun yliopisto Humanistinen tiedekunta.
- Vainikkala, Erkki 1998. Kolme tapaa tehdä kulttuuri. Konteksti tulkinnassa, artikulaationa ja merkitsijänä. Kulttuurintutkimus 15 (1998): 3, 33–44.
- Välimäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. Musiikki 1998/4, 371–393.
- Washbaugh, William 1998. Introduction: Music, Dance, and the Politics of Passion. Teoksessa William Washbaugh (toim.) The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality, 1–26.
- Willis, Paul 1978. Profane Culture. London: Routledge & Kegan Paul.
- Whiteley, Sheila 2000. Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity. London: Routledge.
- Walker, John A. 1994. Art in the Age of Mass Media. London: Pluto Press.
- Walser, Robert 1993. Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover: Wesleyan University Press.

#### **XI Painamattomat lähteet:**

- Belsey Cathrine 1998. History at the Level of Signifier. Painamaton kongressiesitelmä. Crossroads in Cultural Studies, 28.6.–1.7. 1998. Tampere.
- Grossberg, Lawrence 1998. The Victory of Culture, part 1. A preface to a prolegomenon. Esitelmä kulttuurintutkimuksen kesäkoulussa 12.6. 1998. Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuslaitos.
- Kilpiö, Kaarina 2000. Kipparikvartetti mainoselokuvissa. Musiikkitieteen tutkijaseminaari. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Jankko Terhi & Tingander Riitta 1984. Keitä me olemme? Mistä me tulemme? Miten kaikki alkoi? Ja kuinkas sitten kävikään? Präntäty tänä vuonna 1984/1, 12–29.
- Järviluoma, Helmi 1991. Etnomusikologi ja kentän paikallinen tuottaminen – esimerkkinä kansanmusiikin uusi tuleminen. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Lisensiaatintyö.

- Järvinen, Jari ja Kantola Antti 1980. Hymy – suomalainen sensaatiolehti. Sanomalehtiopin tutkielma. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Jyrhämä, Outi 1989. Temaattinen ajattelu ja tonaaliset konseptiot Erkki Salmenhaaran musiikissa. Artikkelisiensiaatintyössä Erkki Salmenhaaran musiikillinen tyyli 1960–1989. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Lisensiaatintyö.
- Mustakallio, Marja 1986. Kansanlaulukäsitteen synty ja sen rooli kansansivistystyössä. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Piipponen, Timo 1999. Kolme tenoria, taide ja populaari suomalaisissa taidemusiikkilehdissä. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Rautiainen, Tarja 1992. Modernismista massakulttuurikeskusteluun: musiikki-radikalismi ja suomalainen taidemusiikki 1955–66. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Rautiainen, Tarja 1997. Avantgarde, pop ja postmoderni suomalaisessa 1960-luvun musiikkiradikalismissa. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Lisensiaatintyö.
- Saarin, Tuija 1995. Laulunäytelmä Lapualaisoppera. Näytelmän teksti ja musiikki intertekstuaalisesta näkökulmasta. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Salmenhaara, Erkki 1981. Alustus Korvat auki -yhdistyksen tonaliteettiseminaarissa Espoossa 29.11. 1981.
- Sillanpää, Seppo 1982. Mandoliini Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Suomessa 1930-luvulle asti. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Tolvanen, Hannu 1992. Rakkauden haudalla. Love Recordsin vaikutus suomalaisen rockin kehitykseen. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.